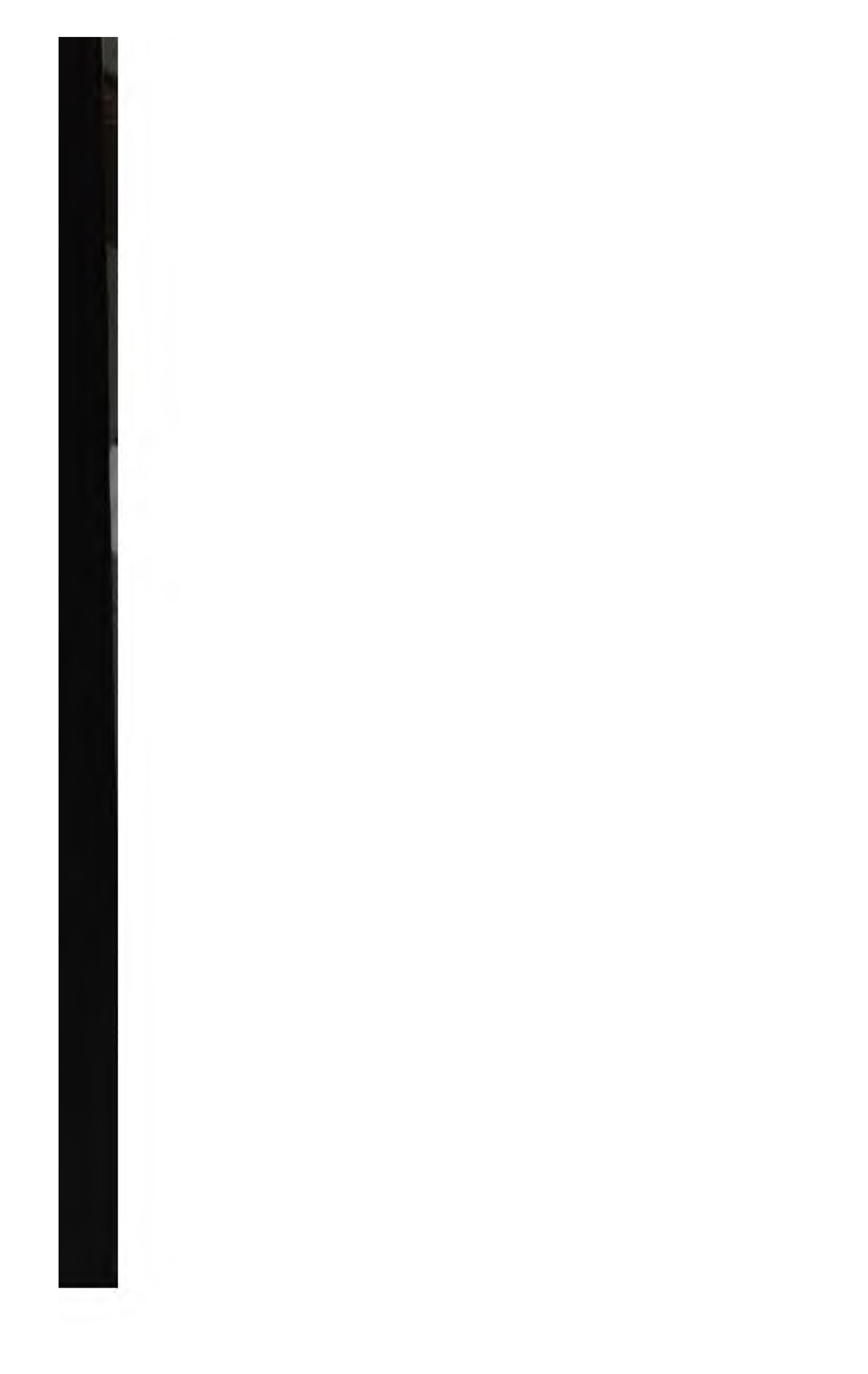



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES



Forschungen

zur neueren Litteraturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Franz Muncker,

o. ö. Professor an der Universität München.

XVI.

Die Behandlungen der Sage von Eginhard und Emma.

Von

Dr. Heinrich May.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1900.

Die Behandlungen
der Sage
von
Eginhard und Emma.

Von

Dr. Heinrich May.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1900.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Professor Dr. Max Koch

gewidmet.

Vorwort.

Varnhagen führten seine Untersuchungen über Longfellows „Tales of a Wayside Inn“ und ihre Quellen (Berlin 1884) bei der Besprechung von „The Student's Tale: Emma and Eginhard“ zu einem näheren Eingehen auf die Sage von Eginhard und Emma und ihre zahlreichen Bearbeitungen. In einem Aufsatze vom Jahre 1887 kam Varnhagen im wesentlichen nochmals auf dieselben Ausführungen zurück (Eginhard und Emma. Eine deutsche Sage und ihre Geschichte: Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. XV, S. 1—20 und 449—451). Durch diese beiden höchst verdienstvollen Arbeiten waren die alte Sage, ihre Entstehungsgeschichte und ihre litterarischen Denkmäler zum erstenmal zusammenhängend dargestellt und ein Material zusammengetragen worden, das eine ausführlichere Behandlung desselben Themas zu einer dankbaren Aufgabe machen mufste. Auf Veranlassung des Herrn Professors Dr. Max Koch unterzog ich mich dieser Arbeit, konnte aber nicht überall in der Entwicklungsgeschichte der Sage Varnhagens Ansicht teilen. Vielmehr kam ich zu einer einfacheren Darstellung der Sagenstammtafel[1]), auf welcher ich zwei streng auseinander zu haltende Teile unterschied. Unbefangen betrachtet, haben diese aufser einigen Motiven, die oft recht wenig ähnlich klingen, nur die eine Quelle, die Lorscher Chronik, gemeinsam. Nur dadurch, dafs diese Quelle zum zweitenmale zu Tage gefördert und behandelt wurde, gerade als wichtige Ausläufer der ersten Quellenbearbeitung nicht mehr erschienen, läfst sich zeitlich eine einheitliche Stammtafel konstruieren.

---

[1]) Vgl. die Varnhagens erster Schrift angehängte „Stammtafel zur Sage von Eginhard und Emma“.

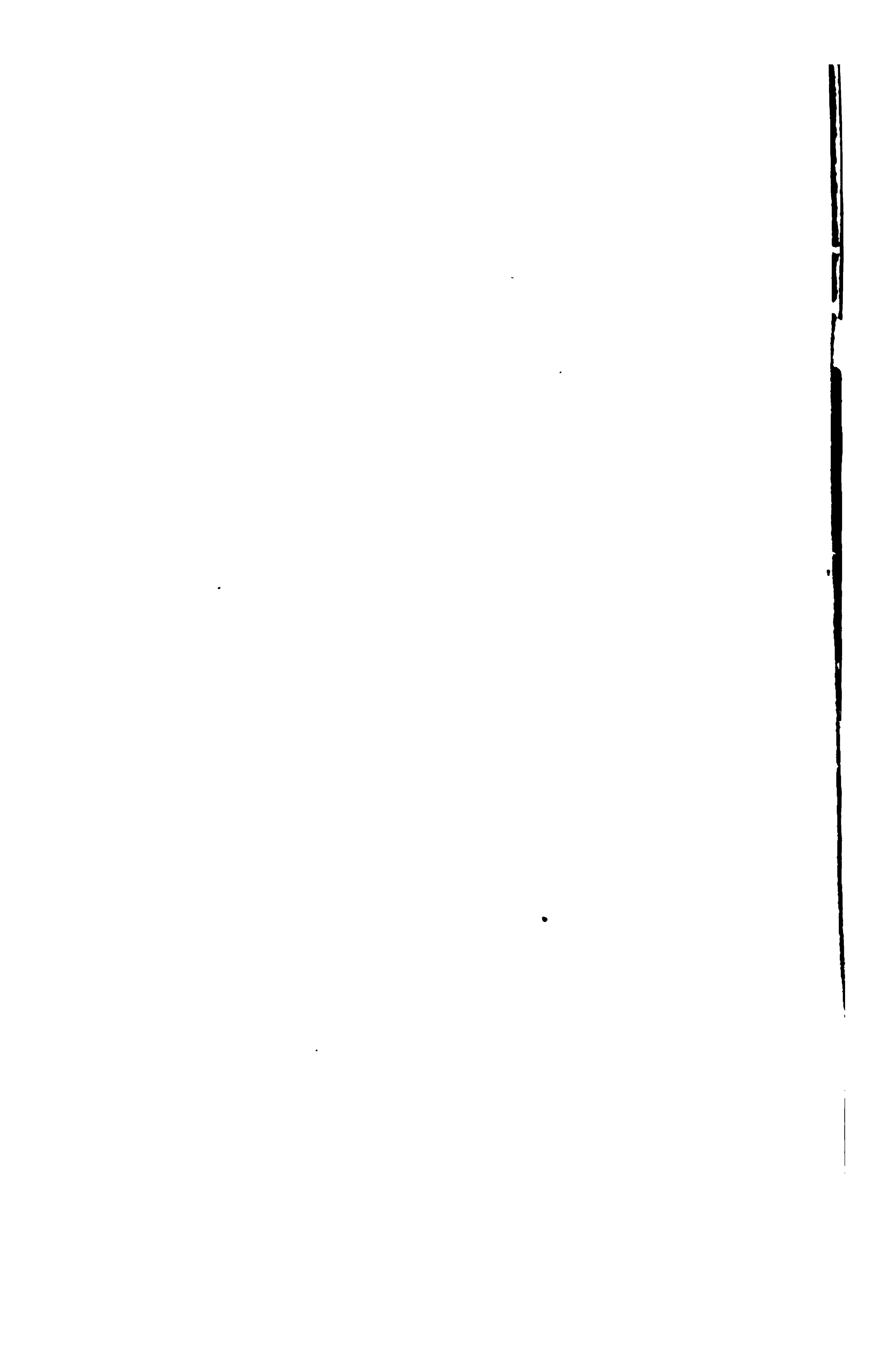
In einfacherer Gestalt dachte ich mir hauptsächlich den ersten Teil derselben, so dafs ohne angenommene Nebenversionen (α und β) in geradliniger Aufeinanderfolge die „Nachtigall“-Dichtungen sich aus den Romanzen ergeben, während die Episode aus „Amicus und Amelius“ überhaupt nicht in unsere Sagengeschichte gehört.

Freilich wird es wahrscheinlich auch mir vorläufig noch nicht gelungen sein, sämtliche Bearbeitungen der Sage aufzufinden, wenn ich mich auch beim Aufsuchen des Stoffes mannigfacher Unterstützung zu erfreuen hatte. In dankenswerter Weise kam man mir auf den verschiedensten Bibliotheken entgegen. Durch wertvolle Nachweise förderten mich ferner aufser Herrn Professor Dr. Max Koch — hauptsächlich im romanischen Teile der Arbeit — Herr Professor Dr. Appel und Herr Dr. phil. Schneider in Breslau, durch zahlreiche Stoffangaben die Herren Dr. J. Bolte in Berlin, Dr. Gusinde und stud. phil. J. B. Patzak in Breslau. Ihnen allen sage ich meinen verbindlichsten Dank.

Breslau, im Oktober 1900.

Dr. Heinrich May.

Inhalt.



Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Professor Dr. Max Koch

gewidmet.



Vorwort.

Varnhagen führten seine Untersuchungen über Longfellows „Tales of a Wayside Inn“ und ihre Quellen (Berlin 1884) bei der Besprechung von „The Student's Tale: Emma and Eginhard“ zu einem näheren Eingehen auf die Sage von Eginhard und Emma und ihre zahlreichen Bearbeitungen. In einem Aufsatze vom Jahre 1887 kam Varnhagen im wesentlichen nochmals auf dieselben Ausführungen zurück (Eginhard und Emma. Eine deutsche Sage und ihre Geschichte: Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. XV, S. 1—20 und 449—451). Durch diese beiden höchst verdienstvollen Arbeiten waren die alte Sage, ihre Entstehungsgeschichte und ihre litterarischen Denkmäler zum erstenmal zusammenhängend dargestellt und ein Material zusammengetragen worden, das eine ausführlichere Behandlung desselben Themas zu einer dankbaren Aufgabe machen mufste. Auf Veranlassung des Herrn Professors Dr. Max Koch unterzog ich mich dieser Arbeit, konnte aber nicht überall in der Entwicklungsgeschichte der Sage Varnhagens Ansicht teilen. Vielmehr kam ich zu einer einfacheren Darstellung der Sagenstammtafel[1]), auf welcher ich zwei streng auseinander zu haltende Teile unterschied. Unbefangen betrachtet, haben diese aufser einigen Motiven, die oft recht wenig ähnlich klingen, nur die eine Quelle, die Lorscher Chronik, gemeinsam. Nur dadurch, dafs diese Quelle zum zweitenmale zu Tage gefördert und behandelt wurde, gerade als wichtige Ausläufer der ersten Quellenbearbeitung nicht mehr erschienen, läfst sich zeitlich eine einheitliche Stammtafel konstruieren.

---

[1]) Vgl. die Varnhagens erster Schrift angehängte „Stammtafel zur Sage von Eginhard und Emma“.



Vorwort.

Varnhagen führten seine Untersuchungen über Longfellows „Tales of a Wayside Inn“ und ihre Quellen (Berlin 1884) bei der Besprechung von „The Student's Tale: Emma and Eginhard“ zu einem näheren Eingehen auf die Sage von Eginhard und Emma und ihre zahlreichen Bearbeitungen. In einem Aufsatze vom Jahre 1887 kam Varnhagen im wesentlichen nochmals auf dieselben Ausführungen zurück (Eginhard und Emma. Eine deutsche Sage und ihre Geschichte: Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. XV, S. 1—20 und 449—451). Durch diese beiden höchst verdienstvollen Arbeiten waren die alte Sage, ihre Entstehungsgeschichte und ihre litterarischen Denkmäler zum erstenmal zusammenhängend dargestellt und ein Material zusammengetragen worden, das eine ausführlichere Behandlung desselben Themas zu einer dankbaren Aufgabe machen mufste. Auf Veranlassung des Herrn Professors Dr. Max Koch unterzog ich mich dieser Arbeit, konnte aber nicht überall in der Entwicklungsgeschichte der Sage Varnhagens Ansicht teilen. Vielmehr kam ich zu einer einfacheren Darstellung der Sagenstammtafel[1]), auf welcher ich zwei streng auseinander zu haltende Teile unterschied. Unbefangen betrachtet, haben diese aufser einigen Motiven, die oft recht wenig ähnlich klingen, nur die eine Quelle, die Lorscher Chronik, gemeinsam. Nur dadurch, dafs diese Quelle zum zweitenmale zu Tage gefördert und behandelt wurde, gerade als wichtige Ausläufer der ersten Quellenbearbeitung nicht mehr erschienen, läfst sich zeitlich eine einheitliche Stammtafel konstruieren.

[1]) Vgl. die Varnhagens erster Schrift angehängte „Stammtafel zur Sage von Eginhard und Emma“.

nirgends auf. Wo wir es scheinbar mit Bearbeitungen dieser kurzen Version zu thun haben, liegt vielmehr immer eine durch Weglassung des Schneemotives aus der Lorscher Sage gekürzte Fassung zu Grunde. Dieses Motiv war in der That unbrauchbar für Bearbeitungen der Sage auf der pyrenäischen Halbinsel. Dagegen zeigt keine einzige selbständige Bearbeitung in Deutschland, also dem Heimatland der Sage, diese Kürzung. Doch verlangen in der Folge die Behandlungen dieser gekürzten Fassung eine gesonderte Besprechung.

Die Lorscher Version nun, die als die eigentliche Quelle der Sage gelten mufs, hatte das Schneemotiv. Die Kaisertochter trägt den Geliebten durch den Schnee, und hierbei erfolgt die Entdeckung durch den Kaiser. Dieser Zug findet sich schon bei einem Chronisten, der ein halbes Jahrhundert vor dem Lorscher Mönch seine Annalen schrieb, bei dem Engländer Wilhelm von Malmesburg. Dieser erzählt dieselbe Schneeanekdote von Kaiser Heinrich III., welcher unter denselben Verhältnissen die Liebe seiner Schwester, einer Nonne, zu einem Geistlichen entdeckt[1]). Es ist möglich, dafs der Lorscher Mönch diese Anekdote verwertete, als er die Liebe einer Tochter Kaiser Karls in ein so romantisches Gewand kleidete.

Noch eine dritte, erweiterte Fassung hat die Sage später erhalten. Karl verzeiht den Liebenden nicht sogleich, sondern diese entfliehen entweder heimlich oder vom Kaiser verbannt. In Mühlheim a/M. kommt nach Jahren der Kaiser, der sich auf der Jagd im Spessart verirrt hat, zu den Beiden, die nun in den dürftigsten Verhältnissen leben. Er erkennt sie an Emmas Zubereitung seiner Lieblingsspeise und verzeiht ihnen.

Diese Erweiterung verdankt die Sage wohl hauptsächlich dem Umstand, dafs Eginhard und Emma in dem alten Mühl-

---

[1]) Verkürzt nahm diesen Text hundert Jahre später Vincentius Bellovacensis in sein Speculum historiae XXVI, 18 auf und nach ihm Funcius, Chronologia commentata, lib. 9, p. 192; Ronulphus lib. 6, cap. 21; Cent. 11, cap. 6, p. 355. Aus ihnen übertrug die Sage 1617 ins Deutsche Michael Sax in seinem Alphabetum historicum oder vierten Teil des „Christlichen Zeitvertreibes“ (Leipzig, 1617) Nr. 387: „Wie eine Nonne ein Priester getragen“. Mit Abänderungen erwähnt auch der belgische Chronist Johann von Leyden († 1504) die Sage (Chronicum Belgicum z. J. 1099, lib. X, cap. 1). Von ihm übernahm sie Weinckens in seinen „Eginhardus illustratus et vindicatus“.

heim, das aber schon damals Seligenstadt[1]) hiefs, eine Abtei und Kirche erbaut haben sollen, in der auch ihre Leichname ruhen[2]). Auch hier läfst sich wieder die Quelle nachweisen, aus welcher diese Zusatzversion stammt. Sie findet sich als selbständige Sage an den Namen Kaiser Neros geknüpft, dessen Tochter einen seiner Jäger liebt und mit ihm in den Spessart entflieht[3]). Auch von Barbarossa und seiner Tochter giebt es einen ähnlichen Mythus, der dann zur Stammsage des württembergischen Königshauses ward[4]). Ja sogar böhmische Chroniken bringen die Sage mit der Tochter eines deutschen Kaisers und einem Grafen von Altenburg in Zusammenhang[5]).

Diese böhmische Lokalsage hat, nebenbei erwähnt, ein eigenartiges Geschick erfahren. Durch Verschmelzung mit der Entführungsgeschichte der deutschen Prinzessin Juditha (Jutta) durch den böhmischen Herzog Brzetislaw I.[6]) fand sie in das Volksbuch vom Könige Eginhard von Böhmen Aufnahme. Den auffallenden Namen Eginhard soll nach Varnhagens Vermutung[7]) der Verfasser des Volksbuches, dem Hofmans-

[1]) Der Name soll von dem Ausruf des Kaisers: „Selig die Stadt" herrühren.

[2]) Auch Emmas Schwester Gisella liegt gemäfs einer Inschrift zusammen mit beiden dort begraben (Helmina v. Chézy, Urania 1817, S. 118, macht Gisella zu einer Tochter Emmas). Der leere Sarkophag befindet sich seit 1810 im Schlosse der Grafen von Erbach, die ihren Ursprung auf Einhard und Karl den Grofsen auf Grund folgender, in einem viel späteren Grabstein eingegrabener Worte zurückführen: „Eginhard der erste Herr zu Erbach Imma sein Gemahel des grofsen Kaisers Karoli eheliche Tochter dise haben das Kloster Seligenstat am Meyn gebaut und gestift, Ao DCCCXXIX." Vgl. dazu G. Friedrichs Reise durch einen Teil der Bergstrafse und des Odenwaldes, Wiesbaden 1824, S. 117 ff. A. L. Grimms „Vorzeit und Gegenwart", S. 350 ff. Helmina v. Chézy, Gemälde von Heidelberg, Mannheim u. s. w. und von derselben Verfasserin Urania 1817, S. 116 ff. Ideler, a. a. O., S. 15, Anm. 4. Gräter, Altertumszeitung 1812, S. 111.

[3]) Vgl. Ideler a. a. O. I, 33, und Wattenbach a. a. O. I, 150.

[4]) Wegen jener Kaiserbewirtung soll Eginhard und später das ganze Ländchen „Wirt-am-Berg" genannt worden sein. Vgl. Bechstein, Sagenbuch, 737, und Mythe und Sage, III, 54.

[5]) In der Chronik des sog. Dalimil, Cap. 39 (Fontes rerum bohemicarum III).

[6]) Reg. 1037—1055.

[7]) Varnhagen, Longfellow's tales etc., S. 115.

waldaus „Helden-Briefe“ vorgelegen, der ersten „Heroide“ von der Liebe Eginhards und Emmas entnommen und für den fremdklingenden Namen Brzetislaw gewählt haben, während er gleichzeitig Jutta durch die in der fünften Heroide genannte Adelheid ersetzte. Das Volksbuch hat also nichts mit unserer Sage zu thun.

Gleichfalls abseits von dem Entwickelungsgange der letzteren steht trotz täuschend ähnlicher Motive die von Boccaccio als 1. Novelle des 4. Tages behandelte Sage von Guiscardo und Ghismonda. Es ist nicht anzunehmen, dafs Boccaccio, der auch unsere allerdings in verderbter Gestalt überkommene Sage novellistisch bearbeitete, ohne dabei Kenntnis von den Namen der ursprünglichen Sagenträger zu verraten, doch die eigentliche Sage von Eginhard und Emma gekannt und sie mit der von Guiscardo und Ghismonda verschmolzen habe.

Tankred, der Fürst von Salerno, kann sich nicht entschliessen, seine Tochter Ghismonda zu verheiraten. Sie liebt Guiscardo, einen Jüngling von niederer Herkunft, der in ihres Vaters Diensten steht. Beide werden bei ihrer Zusammenkunft vom Vater überrascht, der Guiscardo seine Undankbarkeit vorwirft und ihn — hier verschwindet völlig die Ähnlichkeit der beiden Sagen — töten läfst. Jetzt aber setzt erst das eigentliche Hauptmotiv ein, das nach Landau[1]) provençalischen Ursprungs ist: der Vater schickt seiner Tochter das Herz des Geliebten, und auch diese stirbt bald.

Der Schlufs beweist wohl genügend, dafs wir es auch hier nicht mit der Sage von Eginhard und Emma zu thun haben.

---

[1]) Landau, Die Quellen des Decameron, 2. Aufl., Stuttgart 1884, S. 112—115.

II.

Bearbeitungen der vereinfachten Sagengestalt.

1. Die spanischen und portugiesischen Romanzen.[1]

Erzählungen aus dem karolingischen Sagenkreise, wie die Sage von Karlmainet und Ronceval, hatten schon kurze Zeit nach dem Eindringen der Franken auf der pyrenäischen Halbinsel Platz gegriffen, ohne indessen dauernd festen Fuſs zu fassen. Erst im 11. oder 12. Jahrhundert fanden diese Stoffe in französischen Epen oder Erzählungen endgiltig Eingang in Spanien, und diesmal scheint auch die Sage von Eginhard und Emma mit aufgenommen worden zu sein. Wie schon erwähnt, hatte sich die Sage hier akklimatisiert und eine kürzere Fassung angenommen. In dieser hat sie nun die ersten poetischen Bearbeitungen erfahren, in Volksliedern und Romanzen. Beide Gattungen sind fast gleich stark vertreten. Sie belaufen sich mit Einschluſs solcher Dichtungen, die ähnliche Motive besingen, auf ungefähr zweihundert. In kunstpoetischer Form giebt es dagegen kein einziges Gedicht über die Sage auf der Halbinsel. In Prosa wurde sie erst im 18. Jahrhundert bearbeitet[2].

---

[1]) Zu Grunde liegt: La tradition d'Eginhard et Emma dans la poésie romancesca de la péninsule Hispanique von Hans Otto, in den Modern language notes, Bd. VII, 225—243. Vgl. auch Gast. Paris a. a. O., 203 f., und Milá y Fontanals, De la poesía heroico-popular castellana, Barcelona 1874, p. 375.

[2]) Durch João Bapt. de Castro in „Hora de recreyo nas ferias de mayores estudos e oppressão de maiores cuidados", p. 35, Centuria III Nro. 61. Cf. Braga, Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez, IV, 423.

Von allen diesen Behandlungen verlohnt es sich nur, auf den Romanzencyklus einzugehen, der den Namen Eginhard in, wenngleich hispanisierter, so doch noch erkennbarer Form erhalten hat. Diese lautet in den spanischen Romanzen durchweg Gerineldo, während in den portugiesischen sich zunächst eine dem ursprünglichen Namen noch nahe verwandte Form Eginaldo, dann andre wie Reginaldo und (mit Metathesis) Gerinaldo, Girinaldo etc. finden. Es liegt indessen kein Grund vor, die beiden Romanzengruppen von einander zu trennen, da es sich schwerlich nachweisen läfst, dafs die eine oder andere einem anzusetzenden Originale am nächsten stehe. Vielmehr ist der eine Grundgedanke beiden fast immer gemeinsam: ein König erwacht aus einem Traume, dessen Gegenstand ein Liebesabenteuer seiner Tochter mit einem seiner Bediensteten gewesen. Er macht die traumgemäfse Entdeckung im Zimmer der Infantin, ist anfangs aufgebracht und veranlafst dann die Vermählung beider, sei es durch Begnadigung, sei es durch ausdrücklichen Befehl.

Dieser scheinbar fremdartige Gedankengang enthält offenbar die am Eingang hervorgehobenen Grundmotive, steht aber auch mit der eigentlichen Lorscher Sage durchaus nicht im Widerspruch.

Die Weglassung der für die örtlichen Verhältnisse nicht passenden Schneeanekdote hatte die Schaffung eines neuen Entdeckungsmotives zur Folge gehabt. War dort der Kaiser nur Zeuge des sonderbaren Rittes, so wird er hier an den Thatort des Vergehens selbst geführt. Die Veranlassung dazu ist in beiden Fällen fast dieselbe. In der Lorscher Sage ist es zuerst die göttliche Fügung, wofür aber spätere Lesarten mehrfach das jähe Erwachen aus einem Traume setzen. Das letztere findet sich denn auch in den Romanzen. Nur einige derselben wissen von einer anderen Veranlassung zur Entdeckung. So glaubt nach einem im 16. Jahrhundert von einem Berufsdichter verfafsten Gedichte[1]) der Vater der Prinzessin, ein türkischer Sultan, in der Nacht, dafs seinem Pagen etwas

[1]) D. A. Durán, Romancero General, Madrid 1859, I, No. 321, und Wolf y Hofmann, Primavera y flor de romances, Berlin 1856, II, No. 161 a.

zugestoſsen sei, und geht ihn sonderbarerweise im Zimmer der Tochter suchen. Nach einer katalonischen Romanze[1]) führt das Ausbleiben des Dieners mit den Kleidern seines Herrn, nach einer portugiesischen[2]) die ausweichende Antwort einiger vasallos auf des Königs Frage nach dem Pagen Reginaldo zur Entdeckung. Eine in Asturien verbreitete Version[3]) führt sogar die Mutter der Infantin ein, die erst den König ins Zimmer der Tochter schickt: ein Motiv, das die im folgenden Kapitel behandelten Dichtungen sämtlich übernommen haben.

In der Lorscher Sage war es nicht auffällig, daſs der Kaiser bei Beobachtung des Schneeüberganges zunächst seine Erregung niederkämpft und erst am nächsten Tage das Vergehen zur Sprache bringt. Doch halten einige spätere Bearbeiter derselben Version ein sofortiges Eingreifen des Vaters für passender. In der verkürzten Fassung der spanischen Romanzen, wo der König Zeuge des Vergehens selbst ist, wirkt eine augenblickliche Bestrafung der Missethäter viel natürlicher: der getäuschte Vater legt wie König Marke in „Tristan und Isolde“ sein Schwert zwischen die Liebenden.[4]) Diese wissen nun beim Erwachen, daſs sie entdeckt sind.

In der Lorscher Sage glaubt sich Eginhard unentdeckt, als er andern Tags um seine Entlassung bittet, um schlieſslich nach der Enthüllung seines Geheimnisses von seiten des Kaisers die ganze Schuld auf sich selbst zu laden. In den Romanzen dagegen wirft sich der Liebhaber bei der ersten Begegnung mit der Bitte um Verzeihung dem König zu Füſsen oder stellt sich ihm auch trotzig gegenüber und schiebt die Hauptschuld der Infantin zu. Etwas männlicher zeigt sich diese

---

[1]) Mila y Fontanals, Romancerillo catalán: canciones tradicionales (2. Aufl.), Barcelona 1882, No. 269.

[2]) Almeida-Garrett, Romanceiro, Lisb. 1851, II. No. 9, und Hardung, Romanceiro portuguez, Leipzig 1877, I, p. 109.

[3]) M. Pidal, colección de los romances viejos que se cantan por los Asturianos . . . Madrid 1885, No. 3.

[4]) Auch Siegfried wird in der nordischen Sage durch ein zwischenliegendes Schwert von Brünhild auf dem Lager getrennt. Vgl. auch über diesen Zug Grimms Rechtsaltertümer, 2, 168, und Gasters Belege dafür aus der jüdischen Litteratur in der Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, XXIX, 127.

selbst in zwei portugiesischen Gedichten. Sie verspricht da, in dem einen[1]), dem Geliebten, ihn für ihren Gatten zu erklären, falls der König ihn sollte töten lassen wollen; in dem andern[2]), eventuell mit ihm zu sterben. Dieses beiderseitige Verhalten wird einigermafsen dadurch motiviert, dafs die Infantin im Gegensatz zur Lorscher Sage thatsächlich fast die alleinige Schuld trägt.

„Gerinaldo, Gerinaldo,
Pagem de el-rei mais querido,
Queres-tu, oh Gerinaldo,
Tomar amores commigo?"

Mit ähnlichen einladenden Versen beginnen die meisten Romanzen. Zwei portugiesische erzählen sogar, die eine[3]), dafs die Infantin durch ihre Gesellschafterin dem Liebhaber öffnen läfst, die andre[3]), dafs sie ihm eine seidene Strickleiter zuwirft. Der hübsche Jüngling ist ihr eben ein willkommenes Spielzeug — in seiner untergeordneten Stellung. Zwar bekleidet er in einer andalusischen Romanze[4]) den Rang eines Kämmerers, und damit kommt er dem Eginhard der Lorscher Sage nahe, aber zumeist ist er jugendlicher Page, auch (wie in den citierten Versen) „Lieblingspage seines Königs". Gelegentlich hat er das Amt, die Kleider seines Herrn zu reinigen, wobei ihn die Infantin mit ihren Anträgen überrascht[5]), ein andermal wird sie auf ihn aufmerksam, als er singend die Pferde zur Tränke führt[6]).

Das Liebesabenteuer schliefst immer mit der Vermählung, nur einzelne Romanzen brechen vorher ab: das strafwürdige Liebesverhältnis findet seinen Abschlufs in der Verzeihung des Vaters. Dieses Motiv haben die Romanzen vollkommen unverändert mit der Lorscher Sage gemein. Wenn sich nun gar noch in einer portugiesischen Fassung[7]) das Motiv findet,

[1]) Braga a. a. O. IV. No. 30, u. Hardung a. a. O. I. 101.
[2]) Almeida-Garrett a. a. O. II, No. 9, und Hartung a. a. O. I, p. 109.
[3]) A. R. de Azevedo, Romanceiro do archipelago da Madeira, Funchal 1880, p. 63 ff.
[4]) G. E. Calderón, Escenas andaluzas, Madrid 1883, p. 256—258.
[5]) Mila y Font., Romancerillo . . . No. 269.
[6]) A. W. Muntke son, Folkpoesi fran Asturien, Upsal 1888, No. 2.
[7]) Azevedo a. a. O. p. 69 ff.

dafs der König zur Aburteilung der Missethäter ein Gericht zusammenberuft, das sich aber nicht frei ausspricht, um es weder mit dem Könige noch mit der Infantin zu verderben, so unterliegt es keinem Zweifel, dafs alle diese Romanzen unmittelbar oder mittelbar auf die Lorscher Sage zurückgehen.

Die Entdeckungsscene war in der Lorscher Sage wie in der südlich nackten Darstellung der Romanzen Hauptmotiv. In letzteren wurde es oft sogar schon stark realistisch ausgeschmückt. Vollständig zum Mittelpunkte der Sage sollte dieses Motiv in der Gruppe der nachstehenden Dichtungen werden, die hauptsächlich auf italienischem Boden entstanden.

2. Die „Nachtigall"-Dichtungen.

Otto[1]) erwähnt so nebenbei eine „roussignol catalan", die gleich den Volkspoesien über Eginhard und Emma nach den Balearen und der katalonischen Kolonie Alghero auf Sardinien vorgedrungen sei. Leider ist mir jenes Gedicht unbekannt geblieben, aber wir haben mit dieser Angabe seiner Verbreitung genau den Weg gezeichnet, auf welchem diese „Nachtigall"-Dichtung, die also unmittelbar von Spanien ausgeht, nach Italien gelangt ist. Das Liebesabenteuer spielt denn auch in einigen derselben in Spanien.

In einer der Romanzen war schon eine Zusammenkunft der Liebenden im Garten beraten, die dann allerdings nicht zustande kam; in einer andern fand die Mutter des Mädchens Erwähnung, die erst den Vater zu der Entdeckung veranlafste. Beide Motive finden in den „Nachtigall"-Dichtungen Aufnahme. Die allzu genaue, lüsterne Ausmalung der Stellung, in welcher der Vater die Liebenden findet, führt zu der Überschrift, die allen diesen Dichtungen gemeinsam ist: „Die Nachtigall".

Das älteste mir bekannte Gedicht dieser Art, „La lusignacca" [2]), stammt von einem ungenannten Verfasser.

---

[1]) a. a. O. S. 228.

[2]) Novella inedita del buon secolo della lingua italiana. Terza edizione, Bologna 1872, in der Sammlung: Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX.

Der äufserst breit erzählte Inhalt[1]) ist kurz folgender. In Piemont lebt ein edler Graf, der als einziges Kind eine wegen ihrer Schönheit weit und breit bekannte zwölfjährige Tochter hat. Um ihre Liebe bewerben sich viele junge Leute vergebens. In demselben Orte lebt auch ein reicher Kaufmannssohn, der so von Liebe zu dem Mädchen ergriffen wird, dafs er Tag und Nacht weint. Amor erbarmt sich seiner und wendet ihm das Herz der Grafentochter zu. In gleicher Leidenschaft schreibt diese einen Brief an ihn, worin sie ihm ihre Herzensneigung mitteilt und ihn bittet, er möchte sich an einem Abend, den sie ihm noch genauer bestimmen werde, in ihrem Garten einfinden. Sie werde es bei ihrem Vater durchsetzen, in einem dort aufgeschlagenen Zelte schlafen zu dürfen. Ihre Amme ist ihre Vertraute und Überbringerin des Briefes. Das Mädchen stellt sich darauf krank, und die Ärzte raten dem Vater, ihr allen Willen zu lassen, hauptsächlich empfehlen sie den Aufenhalt im Freien. Die Tochter richtet jetzt an ihren Vater die schon erwähnte Bitte. Er willigt zaudernd ein. Alles wird im Garten nach ihrem Wunsche vorbereitet, Vater und Mutter begleiten die Tochter abends zu ihrem Lager und verschliefsen dann sorgfältig von aufsen das Gartenthor. In der Nacht schleicht sich der Liebhaber ein. Früh findet der Vater die Liebenden schlafen. Er läfst sich durch seine herbeigeeilte Frau bald besänftigen und wartet dann allein vor dem Zelte auf das Erscheinen der beiden. Erst kommt die erschrockene Tochter. Der Vater tritt dann näher. Der Liebhaber wirft sich ihm zu Füfsen und mufs schliefslich das Mädchen heiraten.

Der Einflufs der Romanzen tritt hier unverkennbar zu Tage. Nur das gegenseitige Standesverhältnis hat sich etwas geändert. Statt der königlichen finden wir eine gräfliche Familie, und der Liebhaber steht nicht in deren Dienste, gesellschaftlich aber doch unter ihr. Wieder läfst dann, wie in den Romanzen, das Mädchen die Einladung ergehen. Die Zusammenkunft findet diesmal, natürlich des „Nachtigall"-Motives wegen, im Garten statt. Wie in den Romanzen,

[1]) In 64 achtzeiligen Ariostischen Stanzen.

erscheint dann der Vater früh im Garten; nur tritt ihm hier zuerst die Tochter entgegen, mit der er sogleich das Verhör anstellt. Ganz übereinstimmend ist auch der Schlufs.

Romagnoli, der Herausgeber dieses Gedichtes, meint in der Einleitung, dafs es jedenfalls als Vorlage zu der vierten Novelle des fünften Tages von Boccaccios „Decameron" verwertet worden sei. Landau [1]) vertritt dagegen die freilich erst zu beweisende Ansicht, dafs Boccaccios Novelle die Grundlage des Gedichtes bilde. Ich will zu dieser Streitfrage keine Stellung nehmen. Eine einleuchtende Beweisführung dürfte mir so wenig wie Landau gelingen. Sein Ausweg, den beiden Bearbeitungen nebst der folgenden mittelhochdeutschen eine gemeinsame (altfranzösische) Quelle unterzuschieben, ist ja sehr einfach, aber nicht überzeugend. Es bleibt uns also zunächst nichts andres übrig, als diese drei eng verwandten alten Behandlungen unabhängig nebeneinander zu stellen und sie höchstens auf ihre fast völlig übereinstimmenden Motive hin zu untersuchen.

In Boccaccios Novelle handelt es sich um das Liebesverhältnis von Ricciardo Manardi und Caterina, der Tochter des Ritters Lizio da Valbona. Das Mädchen wird von seinen Eltern streng bewacht und erhält nur mit Mühe vom Vater die Zustimmung, auf dem Balkon schlafen zu dürfen. Das erste Liebesgeständnis geht hier von dem Liebhaber aus, und am Morgen der Entdeckung zeigt sonderbarerweise die Mutter Zorn und Entrüstung, während ihr Mann in gleichgiltig witzigem Tone sie zu besänftigen sucht. Der Vater steht dann bei dem Erwachen beider am Lager.

Die Annahme, dafs mit der Novelle der „Lai du laustic" der Marie de France [2]) in Zusammenhang stehe, am Ende gar ihre Vorlage bilde, wie das Du Méril [3]) annimmt, ist nach Landaus und Varnhagens Abweisung heute wohl beseitigt. Es ist aber auch der höchste Grad von Oberflächlichkeit, die „Nachtigall" des Lai, mit der erstens nur der wirkliche Sing-

[1]) Die Quellen des Decameron, 2. Aufl., Stuttgart 1884, S. 124.

[2]) B. de Roquefort, Poesies de Marie de France. Paris 1820, I, 314. Eine französische Übersetzung dazu bei W. Hertz, „Marie de France", S. 245.

[3]) Vgl. Bartoli, I precursori del Boccaccio, S. 38.

vogel gemeint ist, deren thatsächlicher Gesang zweitens dem verliebten Weibe eines Ritters eine glückliche Ausrede giebt, die drittens von dem eifersüchtigen Ehemanne sogar getötet wird, für gleichbedeutend mit dem Motive in unserer Sage zu halten, mit dem sie doch nichts als den Namen gemein hat.

Derselbe pikante Stoff liegt dann noch zu Grunde einem mittelhochdeutschen Gedichte „Diu nahtigal“ [1]). Das Liebesverhältnis besteht hier zwischen den beiden Kindern zweier benachbarter, reicher Ritter. Inhaltlich gleicht das Gedicht Boccaccios Novelle, doch scheint es, dafs neben dieser auch ihre Vorlage dem deutschen Dichter bekannt gewesen sei; wenigstens könnte man charakteristische Züge aus beiden bemerken. An die „Lusignacca“ erinnert wohl das Gartenhäuschen, in dem die Liebenden sich treffen, und die Bereitwilligkeit und Zärtlichkeit der Eltern, selbst des Vaters; während die übrigen Motive viel Ähnlichkeit mit der Novelle haben.

Eine französische Bearbeitung derselben Sagengestalt, „Le rossignol“ von Vergier, wurde in La Fontaines „Contes et nouvelles en vers“ [2]) aufgenommen. Vergier nennt Boccaccios Erzählung selbst seine Vorlage. Demgemäfs behält er auch die Namen derselben bei; nur Valbona ändert er in Varambon. Den Rat, ein Bett „dans quelque chambre à part“ aufstellen zu lassen, giebt hier der Liebhaber dem Mädchen. Dieser läfst sich hier auch durch einen Diener die Leiter halten, um zu der Geliebten zu gelangen.

Dieselbe Vorlage benutzte auch zu seiner Novelle „Il Rusignuolo“ [3]) der italienische Dichter Giambatista Casti (1721—1803). Casti verlegt den Schauplatz der Sage nach Spanien, zur Zeit der Regierung Ferdinands und Isabellas. Die Namen der Personen sind bei ihm dementsprechend andere geworden: Hildebrando, ein reicher, mächtiger Ritter in Sevilla, und seine Frau Brigida sind die Eltern von Irene. Deren Liebhaber Don Sempronio ist zugleich der Neffe Brigidas.

---

[1]) Meyers Sammlung VII; von der Hagens Gesamtabenteuer, Bd. II, No. XXV.

[2]) A Londres 1778. Tome troisième, p. 137.

[3]) Novelle galanti di G. Casti. Berlino 1829, S. 15.

Inhaltlich folgt das Gedicht streng der Vorlage, an Umfang übertrifft es die vorhergehenden. Das bewirken die eingestreuten mythologischen Vergleiche, Reflexionen über die Liebe, die Unterbrechungen, wenn der Dichter, Einzelnes erläuternd, sich an seine Leserinnen wendet, und einige unbedeutende sachliche Zusätze. So beschränkt er die beiden Liebenden nicht auf eine einzige Begegnung, sondern der verhängnisvollen Nacht geht noch eine andere voran, in der Sempronio jedoch noch der nötige Mut fehlt. Überhaupt verkehren hier die beiden schon lange Zeit vorher freundschaftlich und liebend mit einander. Bemerkenswert ist die vielleicht zufällige Erscheinung, dafs Sempronio gleich Eginhard am Hofe des Vaters der Geliebten grofs gezogen worden. Hildebrando sagt zu ihm in vorwurfsvoller Entrüstung:

> . . . ben cieco io fui,
> Disse al garzon, quando di te formai
> Idea diversa assai de' fatti tui.

Losgelöst von den fremden obscönen Motiven der eben besprochenen Bearbeitungen, aber doch auch auf diese zurückgehend, tritt in bestimmteren Zügen die Sage wieder in Jörg Wickrams „Rollwagenbüchlein“ [1]) zu Tage. Sie bildet dort den Stoff einer Erzählung: „Von einer Gräffin, die einem Jungen Edelmann vngewarneter sach vermechlet ward.“

Boccaccios Novellen waren um 1473 von Arigo verdeutscht worden [2]), und aus dieser Übersetzung schöpfte Wickram den Stoff für sein „Büchlein“. Aber der vorliegende Schwank scheint auch aufs engste mit der mittelhochdeutschen „Nahtigal“ zusammenzuhängen, ja er geht vielleicht sogar unmittelbar auf jenes Gedicht zurück. Man wird zu dieser Annahme berechtigt durch die gerade diesen beiden Behandlungen gemeinsame Gartenhaus-Scene [3]) und die Erwähnung des Vogelgesangs („der vogel gesang“ in dem mhd. Gedicht) [4], der aber

---

[1]) Herausg. und mit Erläuterungen versehen von Heinrich Kurz, LXXV—VIII, S. 134. Erst die Ausgabe von 1557 bringt die Sage.

[2]) S. Zeitschrift für deutsche Philologie, XXVIII, 474 ff.; XXXI, 336.

[3]) Bei Boccaccio war es ein Balkon.

[4]) Bei Boccaccio war immer nur von Nachtigallen die Rede.

hier nur harmlos und mit einem Worte berührt wird. Überhaupt läfst Wickram das ganze zotige Beiwerk seiner Vorlage beiseite und tritt dafür der Sage selbst wieder näher, indem er den Liebhaber in ein dienstliches Verhältnis zum Vater der Geliebten bringt und letzterer auch infolge von Schlaflosigkeit, wie im Lorscher Texte, nicht aus Besorgnis um das Töchterlein seine Entdeckung macht.

Zu erwähnen bleibt hier noch Lope de Vegas Lustspiel „No son todos ruiseñores" [1]). Das Stück erinnert in einigen verwischten Zügen an die „Nachtigall"-Dichtungen. Ein näheres Eingehen erübrigt sich jedoch, da dem Dichter eine Dramatisierung jener alten Motive, die ja selbstverständlich ins Absurde hätte führen müssen, fern gelegen hat. Lope verschmilzt einfach die erwähnte Novelle Boccaccios mit der ersten des dritten Tages. Und aus diesem sonderbaren Gemisch, in welchem die beiderseitigen Hauptmotive teils übersehen wurden, teils als höchst nebensächlich erscheinen, gestaltet er in ganz veränderten Zügen einen völlig modernisierten Stoff [2]). Ein vornehmer junger Mann tritt in dem Hause seiner Geliebten, die hier bei ihrem Bruder wohnt, als Gärtner in Dienst. Unter dem Vorgeben, dem Gesange der Nachtigall lauschen zu wollen, widmet sich das Mädchen dem verkappten Gärtner, und beide werden schliefslich, als man ihr Verhältnis entdeckt, verheiratet.

Gemeinsam mit den Motiven unserer Sage hat das Drama nur die heimliche Liebe und die schliefsliche Vermählung der beiden, also zwei ganz unauffällige und gewöhnliche Erscheinungen, während das dienstliche Verhältnis des Liebhabers ein nur scheinbares ist. Dagegen fehlt der eine bestimmte und mit besonderer Absicht geplante Fehltritt, die Überraschung durch den Vater und die anfängliche Verurteilung, also gerade die charakteristischen Motive der Sage.

---

[1]) Ventidos partes perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega. En Madrid. Año 1635, p. 19.

[2]) Vgl. v. Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien, II, 373.

3. Die Sage von Amicus und Amelius und die Erzählung von Nureddin Ali und Maria der Gürtelmacherin.

Lagen in den besprochenen Behandlungen, von der letzten abgesehen, die charakteristischen Sagenmotive immer in ziemlicher Klarheit zu Tage, so ist es gewagt, das Vorhandensein derselben auch in dem Mythus von Amicus und Amelius, einer im Mittelalter über ganz Europa verbreiteten Sage, als so zweifellos hinzustellen, wie das Ideler[1]) und nach ihm Grässe[2]) und Varnhagen thun. In diesen Mythus ist nämlich eine Liebesepisode gewoben, die für den ersten Blick mit unserer Sage identisch zu sein scheint. Amelius, der Seneschal Kaiser Karls, hat ein Liebesverhältnis mit dessen Tochter und wird von dieser verführt. Dem Kaiser verraten, wird er aber durch den glücklichen Ausgang eines Zweikampfes, den für ihn in Verkleidung sein Freund Amicus mit dem Verräter ausficht, für unschuldig erklärt und erhält vom Kaiser die Hand der Geliebten.

Die Episode hat, so gesondert betrachtet, vielleicht manche Ähnlichkeit mit der Sage von Eginhard und Emma. Aber, ist es denn nicht ganz widersinnig und neu, dafs Karl, nachdem sich durch den Zweikampf die Unschuld der beiden Verdächtigten herausgestellt hat, dieselben, man weifs gar nicht weshalb, verheiratet? In unserer Sage mufste er es thun, da das Liebesverhältnis eben wirklich kein harmloses war und der Kaiser keinen anderen Ausweg wufste, wenn er die üble Nachrede nicht noch verstärken wollte. Und dann, ein Rückblick auf sämtliche besprochenen Bearbeitungen unserer Sage zeigt, dafs keine einzige dieses Verratsmotiv hat; der Vater des Mädchens macht vielmehr stets selbst die Entdeckung. Es liefse sich einwenden, Verrat mufs hier spielen, damit dann der Zweikampf stattfinden und die Freundestreue sich zeigen kann. Aber eben diese erprobte Freundestreue ist viel zu sehr einziges Motiv in jenem Mythus, als

[1]) A. a. O. I, 25.
[2]) Lehrbuch, II, 3, 354.

dafs es zweifelhaft wäre, dafs die erwähnte Liebesgeschichte nur höchst nebensächlichen Charakter trägt und lediglich einem zufälligen Bedürfnis eben jener Sage entwachsen ist. Karl und seine Töchter sind in der Sage von Amicus und Amelius einfach Phantasiegestalten, die man in Ermangelung von sagenhaft bekannteren Figuren in sie hineingezogen hat. Denn der Stoff ist ja „kein ursprünglich abendländischer, sondern geht wohl auf eine alte orientalische, vielleicht auch griechische Legende zurück.“[1]) Und „dafs eine Tochter Karls ein geheimes Liebesverhältnis mit einem in ihres Vaters Diensten stehenden Mann“[2]) einmal gehabt hat, ist ja auch keine historisch so auffallende Erscheinung.

Gaston Paris[3]) hält ebenfalls die Sagen von Amicus und Amelius und von Eginhard und Emma auseinander. Er sagt über erstere: „ . . . toute cette histoire d'Amis et d'Amile est originairement étrangère à Charlemagne, et n'a peut-être été rattachée au cycle que par l'auteur même du poëme qui nous est parvenu. (Voyez l'Introduction de M. Conrad Hofmann à son édition d'Amis et Amile et Jourdain de Blaye.“)

Noch viel unwahrscheinlicher ist es, dafs in der Erzählung von Nureddin Ali und Maria der Gürtelmacherin aus „1001 Nacht“ eine durch Zusätze erweiterte Behandlung der Sage von Eginhard und Emma vorliege, wie Bacher[4]) und nach ihm Varnhagen das annimmt.

Eine Tochter des Frankenkönigs wird von muhammedanischen Seeräubern gefangen genommen und an einen persischen Kaufmann und von diesem später an Nureddin verkauft. Mit ihm lebt sie in innigstem Liebesverhältnis, tötet ihre Brüder, die sie wieder nach Hause bringen sollen, im Kampfe; sie wird dann Muhammedanerin und heiratet Nureddin.

Dafs mit dem Frankenkönige Karl der Grofse gemeint ist, liegt auf der Hand, da jener in der Erzählung eine Gesandtschaft an Harun al Raschid schickt, der historisch sein Zeit-

---

[1]) Junker, Grundrifs der Geschichte der französischen Litteratur, S. 62.

[2]) Vgl. Varnhagen a. a. O.

[3]) A. a. O. p. 404.

[4]) Karl der Grofse und seine Tochter Emma in „Tausend und eine Nacht“. (Zeitschrift der morgenländischen Gesellschaft, XXXIV, 610.)

genosse ist. Bacher will nun in der Entführung Marias durch Nureddin, in dem unmännlichen Benehmen des letzteren, als es zum Kampfe mit Marias nachsetzenden Brüdern kommt und diese von der Schwester getötet werden, die Sage von Eginhard und Emma erkennen und insbesondere in dem zuletzt erwähnten Zuge das Schneemotiv abgespiegelt sehen. Dagegen erblickt Varnhagen in demselben Zuge nur eine Hervorhebung von Eginhards Eigenschaft als Schreiber, dem ja jede kriegerische Thätigkeit fremd war.

Thatsächlich läfst sich kein übereinstimmender Zug in der arabischen Erzählung und unserer Sage entdecken. Dort ist vielmehr nichts von den bekannten Sagenmotiven, weder von Anfang an die heimliche Liebe noch die Entdeckung[1]) und Verheiratung durch den Vater. Dagegen treten in der arabischen Erzählung folgende Hauptmomente hervor: 1. gewaltsame Entführung der Prinzessin[2]), 2. Liebesverhältnis mit einem Manne, zu dem sie anfangs in sklavischem Verhältnis steht[3]), 3. vollständiger Bruch mit den Angehörigen[4]), den sie durch die eigenhändige Tötung ihrer Brüder und den Übertritt zum Islam herbeiführt.

Wenn Bacher hervorhebt, dafs auch in der arabischen Erzählung deutlich die Absicht des Kaisers durchklingt, seine Tochter nicht zu verheiraten, so kann das doch nur allgemeine Bedeutung haben und auf sämtliche Töchter Karls Bezug nehmen. Karls riesenhafte, im Morgen- und Abendlande bekannte und durch Legenden umwobene Persönlichkeit war eben an und für sich geeignet, in die verschiedensten Sagen aufgenommen zu werden, und es wäre ganz verkehrt, in jedem Falle ihre Motive mit dem grofsen Kaiser ernstlich in Zusammenhang bringen zu wollen.

---

[1]) Dafs „der Frankenkönig seinen einäugigen und lahmen, aber sehr listigen Vezier abschickt, um der Geraubten auf die Spur zu kommen", ist doch gar zu grundverschieden von unserem Entdeckungsmotiv.

[2]) Die ebenso gut auf die Seligenstädter Version schliefsen liefse.

[3]) Anstatt der Liebe zu einem Untergebenen.

[4]) Statt der Versöhnung in der Sage.

III.

Prosa-Bearbeitungen der eigentlichen Lorscher und der Seligenstädter Fassung.

1. Nachdrücke und Nacherzählungen des Lorscher Textes.

Mit Wickrams Schwank hatte die Sage von Eginhard und Emma, in der verkürzten Fassung, ihre Wanderung durch die westliche Hälfte von Europa beendet. Durch fränkische Vermittlung war sie, wie wir sahen, nach der pyrenäischen Halbinsel gebracht worden und bis an die Westküste derselben vorgedrungen. Über das Meer gelangte sie dann nach Italien, und von da nordwärts ziehend erreichte sie, wenn wir von der mittelhochdeutschen „Nahtigal“ absehen, für deren Entstehungsgeschichte wir keinen sicheren Anhalt haben, mit Wickrams Erzählung wieder den heimatlichen deutschen Boden.

Ihre eigentliche Quelle, die Lorscher Chronik, war indessen völlig der Vergessenheit anheimgefallen, und erst nach Wickram, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, wurde sie aus dem Staube der Klosterbibliothek wieder ans Tageslicht gezogen. Vornehmlich wurde sie jetzt Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Während so die Chronik durch Abdrucke immer zugänglicher wurde, entrang sich die Sage der stillen Gelehrtenstube und trat, diesmal ungekürzt, aufs neue ihre Wanderschaft an.

Im Jahre 1584 nahm Justus Reuberus aus der Chronik die Sage wörtlich in seine „Veteres scriptores“ [1]) auf. Martinus Crusius gab daraus 1595 in seinen „Annales Suevici“ [2]) bei Erwähnung der Schenkung von Seligenstadt einen kurzen Auszug: „Eginharti et Immae mutuus amor“. 1600 erschien von Marquard Freher ein Neudruck des ganzen Denkmals [3]). Cäsar Baronius erwähnt 1602 anläfslich einer Biographie Karls des Grofsen auch Eginhards Verhältnis zu Emma [4]). Er leugnet schon, dafs diese eine Kaiserstochter gewesen. Von Justus Lipsius erhielt 1613 die Sage zum erstenmale eine freiere lateinische Bearbeitung [5]). Emma ist bei ihm namenlos. 1625 wurde die Sage als Tübinger Schulkomödie zum erstenmale auf der Bühne dargestellt. Von Lipsius beeinflufst, brachte 1626 ein Mitglied des für volkstümliche Art schwärmenden Heidelberger Dichterkreises, Julius Wilhelm Zincgref, dem wir neben einer Ausgabe von „Opicii teutschen Poemata“ auch eine Gedichtsammlung des ganzen Kreises verdanken, die Sage in seinen „Apophtegmata oder der Teutschen Scharpfsinnige kluge Sprüch“ [6]). Ebenfalls unter Lipsius' Einflufs steht genau hundert Jahre später eine zweite deutsche Bearbeitung im „Kurtzweiligen tischrath“ [7]) unter dem Titel „Der starcke Affect der liebe“. Wörtlich gab den Text von Lipsius 1689 Johann Peter Lange in der zweiten Ausgabe seines „Democritus ridens“ [8]) wieder. Eine kurze deutsche Bearbeitung brachten 1647 M. S. Gerlachs „Eutrapeliae“ [9]) und eine andere, von Zincgref beeinflufste 1651 die „Metamorphosis telae judiciariae“ [10]) von Matthias Abele. 1656 erwähnt Boeclerus in seinem „Commentarius de rebus Seculorum IX et X“ [11]) die Sage, die,

[1]) Bd. I. Francofurti 1584.
[2]) I. Francofurti 1595. S. 15 und 19.
[3]) Germanicarum rerum scriptores, I. Francof. 1600, S. 62.
[4]) Annales Eccles. Tom. IX. ad ann. Chr. 826. Venetiis 1602, S. 549.
[5]) Monita et exempla polit. Antwerpen 1613, II., 12.
[6]) Strafsburg 1626, Teil I, 12.
[7]) 1726, S. 31.
[8]) Ulmae 1689, centuria II, LV.
[9]) Lübeck 1647, lib. I., No. 458.
[10]) Casus XX.
[11]) p. 5.

weil jeder historischen Grundlage entbehrend, ihre Entstehung lediglich der Chronik verdanke. Erwähnung findet sie dann noch bei Friedrich Besselius[1]), Johann de Beck[2]) und Johann Wolfius[3]).

Die Lorscher Version brachte 1731 wörtlich noch einmal Hocker in seiner „Bibliotheca Heilsbronnensis“[4]). 1767 erschien dann eine deutsche Bearbeitung im „Vade Mecum für lustige Leute“[5]). Ihr folgen zwei Übersetzungen des Lorscher Textes: 1776 eine von Helferich Peter Sturz im „Deutschen Museum“[6]), die dann auch 1782 in seinen „Schriften“[7]) erschien, und 1816 die zweite in den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm[8]). Heute finden wir die Sage in den verschiedensten Encyklopädien, Wörterbüchern, Sagenbüchern u. dergl. aufgezeichnet.

In fast allen diesen Aufzeichnungen wird zuletzt die Schenkung von Seligenstadt erwähnt; doch noch keine bringt die damit in Zusammenhang stehende Zusatzversion. Diese hat sich mit der Zeit durch den Volksmund gebildet und fortgepflanzt und wurde erst sehr spät schriftlich aufgezeichnet[9]).

2. Freie Erzählungen und Romane.

a) Lorscher Fassung.

Zincgrefs Erzählung wurde die Vorlage einer Bearbeitung, die Christian Hofman von Hofmanswaldau 1633 in seinen „Helden-Briefen“ bringt. Die „Liebe zwischen Eginhard und Fräulein Emma, Keyser Carlns des Grossen Geheimschreibern

[1]) Animadversiones ad Eginhardum de vita Caroli Magni, p. m. 75.
[2]) Chronica, p. 28.
[3]) Rerum Memoria ad ann. 800.
[4]) Novibergae 1731, p. 240
[5]) Altona 1767. II, 251.
[6]) S. 9.
[7]) Teil II, S. 294. Vgl. Max Koch, Helferich Peter Sturz, München 1879, S. 204.
[8]) 2. Aufl., II, 115.
[9]) S. unten Kapitel III, Abschnitt 2, b.

und Tochter“ bildet in den Briefen, Nachahmungen der Heroïden, die Joh. P. Titz nach Ovids Vorbild in die deutsche Litteratur eingeführt, den Anfang einer Darstellung von historischen und sagenhaften Liebespaaren in recht „galanter“ Färbung [1]). Das kurze prosaische Vorwort, in welchem der Dichter gewöhnlich erst die eigentliche Liebesgeschichte erzählt, um dann, an ein passendes Moment derselben anknüpfend, den schwülstigen poetischen Briefwechsel der Liebenden anzuschliefsen, verdient hier allein Beachtung. Die Alexandriner der beiden Heroïden selbst haben mit der Sage nicht mehr zu thun, als dafs sie in lyrischer Form höchstens eine schlechte Charakteristik der beiden Helden liefern. Das Vorwort nun zeigt strengste Anlehnung an Zincgref und verdient deshalb keine besondere Besprechung. So sei nur noch auf einige Charakterzüge aus den Heroïden hingewiesen.

In schwülstigen Redensarten, aber wehmütigem Tone gesteht da Eginhard Emma seine Liebe und bittet schliefslich: „Sprich doch ein süfses Wort, benenne Stell' und Stunde.“ Noch weitschweifiger erwidert Emma, indem auch sie ihm ihre „wahre Liebesbrunst“ verrät:

„In Deiner Augen Pech blieb oft mein Auge kleben,
Des Vatters Kronen-Gold, sein Purpur, seine Schätze,
Das ist mir leichter Koth, ich trett es unter mich,
Dein Wort ist mir Gebot, dein Willen mein Gesetze,
Mein gröfste Armut ist zu leben ohne Dich“.

Schliefslich geht sie auf seinen Wunsch ein:

„Begehrst Du eine Zeit, ich wart auf Dich nach Achten.“

Ettlinger [2]) hält für die beiden vorliegenden Heldenbriefe nach Friebes [3]) vorangehender „Vermutung“ eine Beeinflussung durch das lateinische Gedicht von Caspar Barläus [4]) für „wahrscheinlich“. Das ist indessen ganz unwahrscheinlich. Dafs „Hofmanswaldaus Erzählung in allen Einzelheiten derjenigen des Niederländers“ folgen soll, ist doch völlig aus der Luft

---

[1]) Vgl. Joseph Ettlinger, Christian Hofman von Hofmanswaldau, Halle 1891, S. 56 ff.

[2]) A. a. O. S. 65.

[3]) C. Friebe, C. Hofman von Hofmanswaldau und die Umarbeitung seines „Getreuen Schäfers“, Greifswalder Dissertation, S. 9.

[4]) S. unten Kapitel IV, Abschnitt a.

gegriffen. Beide Behandlungen ähneln sich nicht mehr als irgend zwei andere Darstellungen der Sage. „Die Briefe“ sollen bei Barläus „ausdrücklich erwähnt“ sein! Es findet sich nur ein Brief; den schreibt aber nicht der Held, sondern auffälligerweise Emma, und da steht nichts von Liebe darin, sondern die Prinzessin bittet nur um Schreibstunden.

Die „galante Lyrik“ Hofmanswaldaus hatte wie im Fluge in Deutschland Schule gemacht, und es war eine mühevolle, aber verdienstliche Aufgabe einiger wieder nach Natürlichkeit strebender Reformatoren, wie Christian Weises, Wernigkes im Kampfe gegen die Hamburger Dichter und nicht zum wenigsten der „Schweizer“, die Litteratur von dem ihr so fest anhaftenden Schmutze und Wuste zu befreien. Noch Brockes und Hagedorn haben in ihrer Jugend jenem verwerflichen Geschmacke ihren Tribut entrichtet, und sogar in dem doch nur an schäferliches Liebesgelispel gewöhnten Orden der Pegnitzschäfer hatte er Anklang gefunden. Der Altdorfer Universitätsprofessor Magnus Daniel Omeis (1646—1708), der von 1697 ab den Orden leitete, huldigte mit Vorliebe der Lyrik im Hofmanswaldauschen Tone[1]). Neben geistlichen Gedichten machte auch er Heroïden. Und die eben behandelte Heroïde Hofmanswaldaus nahm er 1680 wörtlich in seinen Roman „Die in Eginhard verliebte Emma“ [2]) auf.

Im Jahre 1626 hatte, wie noch später gezeigt werden soll, die Sage in der Lorscher Gestalt in lateinischer Sprache die erste epische Bearbeitung durch den holländischen Dichter Caspar Barläus erfahren. Omeis' Roman ist lediglich eine kurz gefafste Verdeutschung dieses lateinischen Gedichtes — ich gehe also auf den Inhalt, um jede Wiederholung zu vermeiden, besser erst bei Besprechung des Gedichts selbst ein. Nur hat der Dichter noch „Anlafs genommen, des Barlaei sinnreiche Beigedichte mit etlich-meinigen zu vermehren.“ Als formvollendete Sonette sucht er denn auch letztere, wo

---

[1]) Vgl. M. v. Waldberg, Die galante Lyrik, Strafsb. 1885 (56. Heft der „Quellen und Forschungen“) und Allg. Dtsch. Biogr., Bd. 24.

[2]) Herausgegeben von Damon, einem Mitglied des pegnesischen Blumenordens, 1680.

immer nur möglich, anzubringen. Bald diktiert Emma dem Geliebten ein „Sonett über den Handkufs", bald „stattet Eginhard das verehrte Sonett in etwas ab", indem er seiner „Göttin" seine brennende Liebe gesteht oder, da er „den Lust noch nicht gebüfst", einen „Gesang" über die „verschwiegene Liebe" anstimmt; und hierbei ist es interessant zu beobachten, wie mitten unter dem Hofmanswaldauschen Schwulste die schlichten Töne eines Volksliedes durchklingen:

„Wer mit Verstand will lieben,
Der halt es in dèr Still.
Die Lieb kan bald betrüben,
Wann man sie öffnen will.
Was dörffens andre wissen,
Wenn zwei verliebte Leut einander küssen?"

Auch „die glückselige Nacht" findet in längerem Gedicht in Eginhard ihren Sänger. Zuletzt läfst ihn der Dichter gar noch im Gefängnis „winseln":

„O Unglücksvolle Lieb, du Rosenbahn zum Grab!
Du dankst dem, der dich ehrt, nicht anderst als ein Rab,
Und frissest vor der Zeit das junge Leben ab."

Bei dem strengsten Anlehnen an seine Vorlage ist, wie gesagt, Omeis doch bestrebt, Hofmanswaldauschen Geschmack nachzuahmen und hin und wieder während des „sachten Krachens der Wechselküsse" unverblümt lüsterne Sinnlichkeit hervortreten zu lassen. Daraus ergiebt sich eine entsprechende Charakteristik Eginhards, „der sonst in der Buhlerei nicht ungeübt", und Emmas, der Karl nicht mit Unrecht das Attribut „Schandbalg" beilegt.

Eine kleine Abweichung von der Vorlage ist dann dort, wo der Dichter jedenfalls an die noch zu besprechende „Comedia" Flayders sich erinnert und aus ihr ein Motiv herübernimmt, das sich sonst nirgends findet. Bei Flayder hat Eginhard bald am Anfang einen Traum, der auf das Tragen durch den Schnee sich bezieht. Bei Omeis träumt Emma in derselben Beziehung von der Errettung des alten Anchises durch Äneas.

In kleinen nebensächlichen Zusätzen steht dann der Dichter ganz selbständig da; so wenn er den Herzens-

ergiefsungen der beiden Worte leiht, oder sie sich zum Besuch vorbereiten läfst. Dann „gerechtelt“ Eginhard sich am ganzen Körper, Emma aber „sammlet Fröhlichkeitsfarb' in das Antliz, unterrichtet das Lachen in allerhand Gestalt und Geschicklichkeit und lehrt die Augäpfel mancher Art hin- und wiederschliefsende Bewegung.“ Im grofsen Ganzen fehlt aber eben dem Romane jede selbständige Bedeutung.

Wichtiger und vor allem selbständiger ist der fast 732 Seiten zählende zweibändige Roman „Geschichte Emmas, Tochter Kaiser Karls des Grofsen, und seines Geheimschreibers Eginhard“ [1]) von Benedikte Naubert.

Goethes „Götz“ hatte zunächst eine Flut von Ritterdramen hervorgerufen. 1793 gab dann die „Jenaische Litteraturzeitung“ [2]) noch eine andere ihr unliebsame Wahrnehmung bekannt: „Die alten Kaiser, Könige, Fürsten und Ritter, die erst nur auf dem Theater, aber auch da schon zu lange gespukt, wären vielleicht doch endlich abgetreten, hätte nicht ein Ungenannter den Einfall bekommen, ein Dutzend historische Begebenheiten und Legenden zu vollwichtigen Romanen auszuspinnen“. Der Ungenannte war Frau Benedikte Naubert [3]), eine Tochter des berühmten Professors der Medicin Hebenstreit, die in ihren 30 Bände umfassenden Werken, teils Originalen, teils Übersetzungen aus dem Englischen, besonders historisch-mittelalterliche Stoffe zu umfangreichen Romanen verwertete, in denen echte Weiblichkeit und lebhafte Phantasie ein lobenswerter Charakterzug bleiben [4]). Unsere Sage findet ihre Behandlung bald in dem ersten ihrer zwölf Romane.

Es ist die umfangreichste Bearbeitung, die die Sage jemals erfahren hat, und es scheint fast unglaublich, dafs der knappe Stoff so ausgedehnt werden konnte. In Wahrheit treten uns in diesem Riesenwerke die verschiedenen Sagenmomente nur sehr vereinzelt entgegen. Das Hauptgewicht tragen ganz andere Motive, die aber selbst wieder so zahlreich und fast

---

[1]) Leipzig 1785.

[2]) 4, 522.

[3]) 1756—1819. Vgl. Appel, „Ritter-, Räuber- und Schauerromantik“, und Müller-Fraureuth, „Die Ritter- und Räuberromane“.

[4]) S. Allg. Dtsch. Biogr., Bd. 23.

unzusammenhängend dastehen, dafs man sich nur mit Mühe aus diesem Gedankengewebe herauswinden und schliefslich gar nicht recht einsehen kann, was denn eigentlich die Hauptsache, der Kern des Ganzen ist. Diese äufserst wirr durch einander gehenden Fäden der Erzählung lassen sich nur durch eine übersichtliche Inhaltsangabe zu einem harmonischen Ganzen ordnen. Es dürfte sich empfehlen, hier einen kurzen Auszug davon zu geben.

Auf Schlofs Falkenstein bei Aachen lebt abgeschlossen von der Welt, nur in Gesellschaft einer alten Hofmeisterin und zweier Fräulein, Prinzessin Emma. Eginhard, der Geheimschreiber des Kaisers, trifft eines Tages mit einer Botschaft von seinem Herrn ein und erfährt von dem alten Kastellan Näheres über „die wahre Beschaffenheit von der Geburt der Prinzessin." Der Alte erzählt ungefähr folgendes: Die Kaiserin Hildegard hatte Karl im Laufe langer Jahre nur mit einer Tochter beschenkt und fürchtete deshalb den Verlust seiner Liebe. In einem Traume sah sie während ihrer Schwangerschaft, dafs sie bald statt eines ersehnten männlichen Erben wieder einer Tochter das Leben schenken würde. In dieser Besorgnis liefs sie sich von der ebenfalls schwangeren Hofdame, Frau Kunigunde von Wartburg, der jetzigen Hofmeisterin der Prinzessin, die bisher nur Knaben geboren hatte, überreden, die neugeborenen Kinder zu vertauschen und so den Kaiser zu hintergehen. Die Kaiserin schenkte bald einer Tochter das Leben und liefs sie zu der Hofdame tragen. Aber auch diese gebar ein Mädchen. Die Kaiserin wurde ihrer Verlegenheit jedoch bald dadurch entrissen, dafs sie einen Zwillingssohn zur Welt brachte. Die beiden Mädchen galten nun als die Töchter der Wartburg. Nur ihren Beichtvater und den jetzigen Schlofskastellan, den Erzähler der Episode, und dessen Frau hatte Hildegard zu Vertrauten ihres Geheimnisses gemacht und von ihnen einen Bericht darüber unterzeichnen lassen. Eine Abschrift davon behielt sie für sich, und je eine gab sie dem Beichtvater und der Frau von Wartburg. Erst nach dem Tode der Kaiserin erfuhr Karl von seiner geheim gehaltenen Tochter und schenkte ihr das Schlofs Falkenstein. Dort lebt sie jetzt, und ihre Gesellschaftsdamen sind ihre Stiefschwester Adelheid von Wartburg und Klaudia von Lippe.

Eginhard verliebt sich bei einer Begegnung mit den drei Damen in Emma, die er für Adelheid hält. Adelheid hinwiederum erscheint ihm wegen ihrer auffallenden Ähnlichkeit mit der verstorbenen Hildegard als die Prinzessin. Ein mit „Lothar“ unterschriebener Brief, den Eginhard irrtümlich an Adelheid sendet, wird von Emma neugierig geöffnet und kommt so an die rechte Adresse. Neidisch schickt diese ihr Mädchen zu dem erbetenen Stelldichein und läfst den vermeintlichen Liebhaber Adelheids zu ihr selbst führen. Doch wie erstaunt sie, als bald ihr eigener Geliebter, Eginhard, vor ihr erscheint, der ihr selbst schon öfter seine Liebe gestanden. Sie wird „gar bald des Ritters Irrtum gewahr“, giebt aber trotzdem sich nicht als die Prinzessin zu erkennen. Auch sie täuscht sich in Bezug auf seinen Stand und hält ihn für einen Prinzen Lothar; denn unter diesem Namen hatte er ja geschrieben. Mit seiner Werbung wird Eginhard von ihr dann ausdrücklich an den Kaiser verwiesen. Ein Ritter Wendelin soll denn auch im Auftrage des letzteren dieselbe auf Falkenstein ausführen. Zu Emmas gröfster Enttäuschung wirbt aber der Abgesandte — wieder irrtümlich — nicht um sie, sondern um Adelheid, und zwar nicht für den „Prinzen Lothar“, sondern für einen gewissen Eginhard. Adelheid weist den Antrag zurück und wird aufserdem von ihrer Mutter in ein Kloster verwiesen.

Die Prinzessin Emma hat indessen einen Brief von Eginhard erhalten, in welchem dieser ihr seinen Stand verrät und sie um Aufklärung wegen des abschlägigen Bescheides bittet. Emma ist aufs höchste überrascht, erklärt in einem Briefe jene Abweisung als ein Mifsverständnis und macht ihm Hoffnung. Ihre Unterschrift ist wieder „Adelheid“, wie auch Eginhard an diese den Brief gerichtet hatte, der aber sonderbarerweise wieder der Prinzessin überbracht worden war. Emma bleibt Eginhard auch treu, als dieser ihr später mitteilt, dafs er für Wittekind in des Kaisers Auftrag bei der Prinzessin werben soll.

Kaum hat Adelheid aus dem Kloster zurückkehren dürfen, so macht Wittekind, wieder aus Verwechselung, ihr statt Emma einen Antrag, und Adelheid wird daraufhin wieder ins Kloster gesteckt.

Frau Kunigunde von Wartburg versucht aber auf alle Weise Adelheid bei Wittekind anzuschwärzen und ihn für Emma einzunehmen[1]). Diese ist auf Wunsch des Kaisers von Wittekind an den kaiserlichen Hof nach Aachen gebracht worden. Eginhard will nun, nachdem er in der Geliebten die Prinzessin erkannt hat, aus ehrerbietiger Scheu nichts mehr von ihr wissen, obgleich sie ihn brieflich um seine Liebe anfleht. Auf ihre Bitte beim Kaiser wird Eginhard, wenn auch widerwillig, ihr Lehrer. Er soll dem vernachlässigten Mädchen beibringen, „was den Weibern zu wissen nötig ist“.

Wittekind kehrt siegreich aus dem Feldzuge gegen Tassilo zurück. In kurzer Zeit soll er als Belohnung vom Kaiser Emmas Hand erhalten. Eginhard, der nach den Fortschritten seiner Schülerin seiner Stellung als Lehrer enthoben worden, erhält davon Nachricht und bittet noch in letzter Stunde Emma brieflich um eine nächtliche Zusammenkunft. Die Bitte wird gewährt[2]), und der Kaiser und Wittekind, die über die Hochzeit beraten, sind schliefslich Zeugen des Tragens durch den Schnee. „Emma ist nun keine Frau mehr für Wittekind“. Der Kaiser, der bisher gegen seine Kinder so grausam gewesen, einzelne sogar in den Tod getrieben hat, hat längst Besserung gelobt und verzeiht den beiden, deren jedes sich selbst als den schuldigen Teil anklagt. Die wieder heimgekehrte Adelheid beabsichtigt nun, um Wittekind, der sie immer noch mit seiner Liebe verfolgt, vor einer Mifsheirat zu bewahren, freiwillig ins Kloster zu gehen. Zuvor will sie noch das Kreuzchen, das ihr die Kaiserin Hildegard auf dem Sterbebette gegeben, Emma, und das daran befindliche Bildchen Wittekind schenken. Als das Bild losgelöst wird, zerbricht das Kreuz, und es entfällt ihm ein kleines Pergament, das Adelheid als die echte Tochter Hildegards ausweist. Der Beweis wird noch vervollständigt durch ein „Paket Schriften“, das von dem Einsiedler im Falkensteinschen Walde herrührt, der, wie jetzt bekannt wird, der Beichtvater Hildegards gewesen. Das „Paket“ aber ist ein Exemplar jener beschworenen Schriften, die die verstorbene Kaiserin kurz vor ihrem Tode

[1]) Ein Anklang an J. E. Schlegels „Stumme Schönheit“.

[2]) Das Stelldichein selbst schildert die Verfasserin mit keinem Worte.

hatte anfertigen lassen, von denen auch der Kaiser eins erhalten sollte. Kunigunde indessen hatte das zu verhindern gewufst und ihre eigene Tochter für die Prinzessin ausgegeben. Auch Adelheid und Wittekind werden nun ein Paar. Kunigunde geht ins Kloster. Eginhard aber erhält von Ludwig später die Grafschaft Erbach und schreibt dort das Leben Karls.

Übergangen sind bei diesem Auszuge die vielen Nebenepisoden, die den Faden der Erzählung so sehr verwirren. Sie haben gröfstenteils des Kaisers grausames Vorgehen in den Liebesangelegenheiten seiner Kinder zum Gegenstande, die er direkt in den Tod treiben läfst, ja auch eigenhändig ersticht, während er selbst sich völlig seinen Mätressen hingiebt.

Aber alle diese Momente, vermehrt noch um die Thatsache, dafs Hildegard nur mit gröfster Furcht vor des Kaisers Ungnade ihrer Entbindung entgegensieht, geben ein höchst ungünstiges Bild von dem geradezu brutalen Verhältnis Karls zu seiner Familie. Eine plötzlich ihn erfassende, wenn dann auch anhaltende Reue kann von dieser Zeichnung nur wenig verwischen.

Sein Geheimschreiber Eginhard tritt uns eigentlich als eine recht nichtssagende Persönlichkeit entgegen. Wir finden ihn wohl rasend verliebt, aber auch völlig energielos.

Emma, ein eigensinniges, etwas beschränktes Mädchen, das seiner Umgebung gegenüber gern die Prinzessin spielt, nötigt uns von Anfang an höchstens ein mitleidiges Lächeln ab. Frau Kunigunde von Wartburg, Emmas natürliche, hochfahrende Mutter, hat in ihrer Tochter ein getreues Abbild. Das gutmütige Gebahren der letzteren ersetzen bei ihr nur allerlei Ränke und versteckte Grausamkeiten gegen ihre angebliche Tochter Adelheid.

Vorteilhaft hebt diese sich von der ganzen Gruppe ab. Ihre vornehme, stolze Haltung, ihre Gelassenheit und Ruhe gegen die zanksüchtige „Mutter“, ihre geistige Überlegenheit und Nachgiebigkeit gegen die eingebildete Pseudo-Prinzessin, schliefslich ihre Selbstlosigkeit und ihr Edelmut stellen sie so recht in den Mittelpunkt des Ganzen.

In der That spielt Eginhards und Emmas Liebe hier eine recht nebensächliche Rolle. Viel mehr als sie nehmen Adelheid und Wittekind unsere Teilnahme in Anspruch. Doch will diese Anordnung der Motive scheinbar nur auf eine Tendenz hinaus. Entgegen der Anschauung, dafs das Geschlecht der Grafen von Erbach seine Herkunft auf Eginhard, Karls Schwiegersohn, und somit auf Karl selbst zurückleitet[1]), läfst die Verfasserin ihren Roman zwar auch mit der Verleihung der Grafschaft Erbach an Eginhard endigen, aber schon in der Einleitung sucht sie nachzuweisen, dafs Emma eben gar nicht Karls Tochter ist.

Glücklich ist Benedikte in der Einführung Wittekinds in die Sage gewesen. Damit wird vor allem das ritterlich-deutsche Kostüm besser gewahrt, als es mit der Beibehaltung des traditionellen Griechenwerbers hätte geschehen können. Öfter ist dieses Motiv von späteren Bearbeitern aufgenommen worden.

Gute geschichtliche Kenntnisse hat die Verfasserin in diesem wie in allen ihren übrigen Romanen gezeigt, insbesondere entwickelt sie eine auffallende Vertrautheit mit geschichtlichen Episoden aus dem Leben Karls des Grofsen. Das läfst uns auch einige Unwahrscheinlichkeiten übersehen, wenn sie z. B. einmal in allzu lebhafter Phantasie „Karl Martell in der grofsen Ebene bei Châlons an der Marne den Attila aus dem Felde schlagen" läfst.

Dafs das Ganze ein echter, rechter Ritterroman ist, geht nicht nur aus dem Gedankengange überhaupt, sondern auch daraus hervor, dafs Ritter, Klöster, Einsiedler, Geister, Entführungen und Kinderraub[2]) so hervorragende Rollen spielen[3]). Im übrigen können wir vollständig Körners Urteil beipflichten, wenn er gegen Ende des Jahres 1788 über der Naubert Romane im allgemeinen an Schiller schreibt: „Alle diese Produkte scheinen von einem Mann und von keinem mittelmäfsigen

[1]) Was auch Helm. v. Chëzy (Urania 1817, S. 117) zu beweisen sucht. Vgl. auch unten Kapitel V, Abschnitt b.

[2]) Als solchen kann man schliefslich Emmas Unterschiebung bezeichnen.

[3]) Vgl. Brahm, Das deutsche Ritterdrama.

Kopf zu sein. Die Wahl der Situationen ist grofsenteils glücklich, der Ton des Erzählers natürlich und zweckmäfsig, der Stil ziemlich korrekt, kurz das Ganze interessiert. Und doch sieht man, dafs der Verfasser sich's nicht hat sauer werden lassen. Seine Charaktere sind flach gearbeitet und haben nichts Anziehendes. Sein Dialog ist sehr prosaisch und gedehnt ... Die Begebenheiten gehäuft."

b) Seligenstädter Fassung.

Die Seligenstädter Version hat, wie schon erwähnt, nicht so umfangreiche Prosadenkmäler aufzuweisen. Zuerst verschaffte Niklas Vogt der aus dem Volksmunde entnommenen Sage zu Anfang des Jahrhunderts im „Rheinischen Archiv für Geschichte und Litteratur" (V, 65) und später in ausführlicherer Darstellung 1817 in den „Rheinischen Geschichten und Sagen" (I, 221) einen Platz. In ähnlicher Ausführung gab Menzel dann die Sage in seinen „Deutschen Dichtungen" (I, 52) wieder. Alle drei Bearbeitungen wählen in knapper Form die einfache, schon bekannte Seligenstädter Version. Diese hat dann 1837 noch eine, allerdings auch nur kurze novellistische Behandlung erfahren. Es ist die liebliche Erzählung „Eginhard und Emma" von A. T. Beer in „Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden".[1]) Beer hat Vogts Erzählung als Vorlage genommen, doch sind seine eigenen Erweiterungen und Zusätze nicht unwesentlich. Die Sage spielt, wie bei Vogt, zu Ingelheim. Die Liebe beider ist „rein und keusch", und um Verzeihung bitten die vom Kaiser um Rat gefragten Richter für den „Verführer". Nur dieser, selbst einer jener Richter, urteilt mit fester Stimme: „Er verdient den Tod!" Traurigen Herzens gehen beide in die Verbannung, werden von Köhlern aufgenommen und bauen sich eine Hütte. Unter einem zu einem Kreuze gestalteten Baumstamme bitten sie um Gottes Segen zum Ehebunde. Fünf Jahre später wird der Kaiser, der sich auf der Jagd verirrt, von ihrem Söhnchen zur Hütte geführt, und es erfolgt die Versöhnung.

---

[1]) S. 287 ff.

Zahlreich sind die Bearbeitungen, die dann in diesem Erzählerton in den verschiedensten Sagensammlungen sich finden, und die im wesentlichen sich nicht von einander unterscheiden. Unmittelbar schliefst sich nur noch Kiefers Bearbeitung in den „Sagen des Rheinlandes“ (S. 96) an, dem die Beersche Novelle vorgelegen, sowie Reumonts kleiner Aufsatz in „Aachens Liederkranz“ (S. 143), dessen Inhalt wir noch in einem Gedichte Rauterts, der Grundlage von Reumonts Erzählung, kennen lernen werden.

IV.

Epische Bearbeitungen in metrischer Form.

a) Lorscher Fassung.

Das Verdienst, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu neuem Leben erweckte Sage zuerst episch verwertet zu haben, gebührt dem holländischen Dichter Caspar Barlaeus[1]). Sein Gedicht ist betitelt: „Virgo Ἀνδρόφορος, sive Emmae, Caroli Magni filiae, Eginardum Scriptorem, amasium suum, humeris portantis, fata et Nuptiae“[2]).

Anläfslich eines grofsen Friedensfestes am kaiserlichen Hofe wird Emma bei den daselbst stattfindenden Reigentänzen auf Eginhard aufmerksam und entbrennt in heftiger Liebe zu ihm. Brieflich bittet sie ihn, ihr Schreibstunden zu geben. In einer derselben geschieht der Fehltritt. Bei dem Schneeübergange werden sie auf Befehl des Kaisers von der Wache festgenommen, in den Kerker geworfen und nach einer rührenden, gegenseitig versuchten Selbstaufopferung begnadigt und vermählt.

Emmas Zeichnung ist hierbei Eginhards Charakteristik gegenüber sehr im Nachteil. Er der blendend schöne[3]), geschickte Tänzer und berühmte Gelehrte, der arglos in die Fall-

---

[1]) Caspar van Baerle, 1584—1648, Professor der Philosophie in Amsterdam. Vgl. Jonkbloet, Geschichte der niederländischen Litteratur, II.

[2]) Casparis Barlaei Antwerpiani Poemata, Editio VI. Altera plus parte auctior. Pars I. Heroicorum Francof. et Lipsiae 1689, S. 692 ff.

[3]) Wohl alle Versionen zeigen mehr oder minder diese in der Sage wahrscheinlicher klingende Veränderung der äufseren Erscheinung Eginhards, der in Wahrheit körperlich von der Natur doch sehr vernachlässigt war.

stricke der Prinzessin läuft; sie das höchst sinnliche Mädchen, welches wegen der Reize des Jünglings fingit sibi somnia, fingit tangere se juvenem, das sogar tunc cupiat peccare und dann auch wirklich den Schreiber verführt. Wie geschickt sie in dieser Kunst ist, zeigt sie in der Schreibstunde, wo sie zu den einzelnen Buchstaben des Alphabets die anzüglichsten Worte bildet: Amor, Basiolum, Citherea, Dione, Eginardus etc. Edle Züge weist Emma allerdings zuletzt auf, wo sie im Kerker heldenmütig dem Streiche, der, nur zum Schein, Eginhard gelten soll, den eigenen Hals darbietet. Mit dieser Scenerie bringt Baerle zugleich ein neues Motiv in die Sage, das später bei Kratter Aufnahme fand.

Noch ein neues, eigenartiges Moment, das wir allerdings schon bei der Naubert, bei Vogt und Beer kennen lernten, das aber zuerst Baerle in die Sage eingefügt hat, ist der Unterricht, den Eginhard der Prinzessin erteilt[1]), und vor allem die gegenseitige Selbstanklage. Nur selten fehlen seitdem diese Züge in den Bearbeitungen der Sage. Im übrigen nimmt die 668 Hexameter füllende Darstellung eine unerquickliche Breite an. Gleichwie bei Flayder[2]) Frau Venus das Stück mit einem Prologe eröffnet, bereitet hier Amor selbst auf den Inhalt vor. Mit viel Geschick läfst sodann der Dichter den ganzen griechischen Götterhimmel aufmarschieren, um in farbenreichem Bilde die Reigentänze mit ihren der Antike entnommenen Kostümen darzustellen. Weitschweifig läfst er Emma ihren Gefühlen Ausdruck geben und wird dabei gar nicht müde, immer wieder die einzelnen Liebesmomente mit passenden Vergleichen aus der alten Mythologie zu beleuchten.

Omeis' Roman blieb nicht die einzige Übersetzung dieses Gedichtes. Baerles Landsmann Jakob Cats brachte 1700 in seinem „Proefsteen van den Trouwring"[3]) eine etwas freiere

---

[1]) Eine Entlehnung aus der Liebesgeschichte von Abälard und Heloise.

[2]) Vgl. unten Kapitel V, Abschnitt a, 1.

[3]) Alle de Wercken, soo Oude als Nieuwe van den Heer Jacob Cats, Ridder, oudt Raedtpensionaris van Holandt. De laatste Druk. Amsterdam und Utrecht 1700, Tweede deel, S. 117.

Wiedergabe des lateinischen Epos in holländischen sechsfüſsigen Jamben, die 1712 ins Deutsche übersetzt wurde[1]), unter dem Titel „Mandragende Maegt, ofte Beschrijvinge van het Houwelick van Emma, Dochter van den Keyser Charlemagne ofte Karel de Grote, met Eginart des selfs Secretaris“ [2]).

Das Gedicht giebt an Breite seiner Vorlage nicht viel nach, wenn auch der ganze mythologische Zierat ihm mangelt. Sonst ist inhaltlich keine Abweichung, bis auf die Charaktere Eginhards und Emmas. Bedeutend günstiger gezeichnet wird hier Emma, die, wenn sie auch immer noch das närrisch verliebte Mädchen ist, doch in zurückhaltender Scheu ihre Standesehre zu wahren sucht. Brieflich ruft sie auch hier Eginhard zu sich, um von ihm Schreibstunden zu erhalten. Aber nicht sie in ihren Schreibübungen, sondern Eginhard in seinem Vorschreiben macht bei den einzelnen Buchstaben des Alphabets Andeutungen seiner Liebe:

„En't leste dat hy schreef, dat ging op desen voet.
A Adem mijner ziel, B Bloem van onse steden,
C Ciersel van het Rijck, D Dal vol soetigheden[3]) . . .“

u. s. f. das ganze Alphabet durch. Schlieſslich bittet er, als sein „A B C is uyt“:

„Gy jont my voor het lest een kusje tot besluyt“[4]).

Emma erwidert in ähnlichen Versen:

„A Aes van mijne jeugt, B Blust mijn vierig minnen,
C Cust haer die u lieft, D Drenckt mijn dorre sinnen[5]) . . .“

u. s. f. Aber sie fügt hinzu:

---

[1]) Des Welt-berühmten Niederländischen Poeten Jacob Cats Sinn-reicher Werke und Gedichte, aus dem Holländischen übersetzt, Vierter Teil, Hamburg 1712.

[2]) „Manntragende Magd, Oder Beschreibung der Heurath zwischen Emma, Keyser Carl des Groſsen Prinzessin Tochter, und Eginhard, desselben Secretarius.“

[3]) „Und was er letztens schrieb, das gieng auff diesen Fuſs:
A Athem meiner Seel, B Blum von äuſsren Reizen,
C Crone dieses Lands, D Demant, dem nichts gleiche“.

[4]) „— — — — — — A B C ist aus:
Ach würde mir ein Kuſs, zum Labsal letztlich drauſs!“

[5]) „A Ambrosia meiner Seel, B Balsam meines Hertzen,
C Cüsse, die Dich liebt, D Denkmal meiner Schmerzen.“

„Maer denckt niet, jongeling, al heb ick dat geschreven,
Dat ick mijn beste pant u ben gesint te geven;
Neen, vrient, en denckt' et niet, ick ben van Keysers bloet,
Ick weet, dat ick mijn jeugt voor Prinssen sparen moet,
Ick lijde datje speelt, ick wil oock kluchtig schrijven,
Maer des al niet-te-min soo wil ick eerbaar blijven" [1]).

Sie gestattet ihm einen „ehrbaren" Kuſs, mehr nicht. Im andern Falle fügt sie hinzu:

„Wel leert dan, zyt gy wijs, een Keysers dochter mijden;
Ick sal in volle maet, ick sal u laten smaken,
Wat spel het iemant maeckt een vrouwelijn te raken" [2]).

Doch der tägliche Umgang macht ihre Grundsätze wanken; bald ist „die reine Zucht aus ihrer Brust gestiegen."

Der „Junker erhält die höchste Gunst". Das andere stimmt mit Baerles Gedicht überein; eine kleine Abweichung höchstens am Schluſs noch ausgenommen, wo Eginhard seinen eigenen Degen „einem von der Wache" giebt, um sich damit töten zu lassen.

Dem Gedicht folgt dann noch eine „Unterredung über vorbeschriebene Heuraht", die lediglich den ganzen Fall moralisch und rechtlich prüft.

Zeitlich am nächsten steht dieser Bearbeitung des holländischen Dichters ein französisches Gedicht „Ima" von dem bekannten Abbé Jean de Grécourt [3]) (1684—1743).

Der Dichter erzählt sonderbarerweise nicht nur von einer Begegnung der beiden Liebenden auf Emmas Zimmer, sondern nachdem einmal der nächtliche Übergang über den Schnee unter den bekannten Umständen glücklich und ohne Entdeckung von statten gegangen, trägt am andern Abend Emma nochmals den Geliebten auf dessen inständiges Bitten sogar hinüber

---

[1]) „Doch denk nicht, Jüngeling, hab ich das gleich geschrieben,
Daſs ich mein bestes Pfand dir schenken werd im Lieben,
Mein Freund, das denke nicht, ich bin von Keysers Blut,
Und meine Blume kömmt den Prinzen nur zu gut.
Ich leide, daſs du spielst, ich will auch schertzhafft schreiben,
Nichtsdestoweniger will ich doch ehrbar bleiben."

[2]) „Lerne, bist du klug, des Keysers Tochter meiden . . .
Ich will, in voller Maaſs, dich dann empfinden lassen,
Daſs es gefährlich sey, Prinzessen zu umfassen . . ."

[3]) Oeuvres diverses de M. de Grécourt, tome I, à Amsterdam 1762, p. 45.

und später wieder zurück; und erst bei diesem letzten Rückzuge ist der Kaiser Zeuge. Das äufserst dürftige, frivole Gedicht schliefst mit der Frage:

„Quand on se sert d'un notaire et d'un prêtre,
Est-ce pardon? est-ce punition
Que d'épouser? jugez la question."

Die Dichtung verdient vollständig ihren Platz unter den übrigen raffiniert lüsternen Erzeugnissen der Grécourtschen Muse. Für die Sage ist sie bedeutungslos.

Im Jahre 1776 brachte das „Deutsche Museum" die deutsche Übersetzung der Lorscher Sage. Noch im selben Jahre tauchte plötzlich ein deutsches Gedicht auf: „Emma und Eginhard" von Gottlieb Konrad Pfeffel[1]).

Das Gedicht trägt durchweg humoristischen Charakter und lehnt sich hauptsächlich an die Baerle-Omeissche Darstellungsweise an: es findet sich das Motiv des Schreibunterrichts und der Festnahme der beiden beim Schneeübergange, hier durch den Vater selbst. Es scheint auch, dafs der Boccaccio-Wickramsche Gedankengang nicht unbeachtet geblieben ist; wenigstens ähnelt der Schlufs auffallend, wo es von dem Kaiser heifst:

„Voll Wut griff er nach seinem Schwert,
Schofs wie ein Pfeil heran:
Sterbt beide, rief er — nein, bekehrt
Euch erst! — Holla, Kaplan!
Was soll ich? lallt Probst Engelbert
Mit einer Hand im Haar.
Ei nun, ruft Karl und senkt sein Schwert,
Vermähle dieses Paar."

Dem kurzen, humorvollen Gedichte folgte bald in ähnlichem komischen Tone gehalten ein umfangreicheres, das seinen Ursprung gleichfalls der erwähnten Übersetzung im „Deutschen Museum" verdankt: „Eginhard und Emma" von August Friedrich Ernst Langbein[2]).

---

[1]) Poetische Versuche von Gottl. Konrad Pfeffel. Erster Teil, Tübingen 1882, S. 57.

[2]) Sämtliche Schriften, I, 50. Über Langbein vgl. Nekrolog der Deutschen, XIII, 35—42.

Des Dichters Vorliebe für das Komische, das oft ins Frivol-Seichte übergeht[1]), seine Gewandtheit im Versbau, womit er aber vergebens seinen gänzlichen Mangel an dichterischer Begabung zu verbergen sucht, charakterisieren auch das Äufsere unseres Gedichtes von vornherein. Inhaltlich entspricht es vollständig der einfachen, unerweiterten Lorscher Sage. Nicht des Unterrichtes wegen, sondern, wie in der Chronik, angeblich vom Kaiser geschickt, sucht Eginhard die Prinzessin auf. Wie in der Chronik, mäfsigt auch der Kaiser im Glauben an die göttliche Fügung seinen Zorn; und auch ein Anklang an die Bitte Eginhards, wegen nicht genügender Belohnung seiner Dienste entlassen zu werden, findet sich. Der Kaiser sagt nämlich, indem er ihn auffordert, „eine Gnade zu erbitten“:

„Ich will selbst mit halben Schritten
Deinem Wunsch entgegen gehn:
Kann ein Weib dein Glück erhöh'n?“

Das Gedicht ist glatt in 23 siebenzeiligen Strophen durchgeführt, aber dichterisches Talent tritt, wie gesagt, nur wenig zu Tage, die 17. Strophe ausgenommen, die sogar Bürgers Neid erweckte, der wegen derselben den Dichter „gern totgeschlagen hätte“, um, wie er sagte, „diese Strophe für die meinige ausgeben zu können“[2]). Sie heifst:

„Eine tiefe Totenstille
Herrschte durch den weiten Saal,
Nur ein leises Seufzen stahl
Sich hindurch: wie eine Grille,
Wann die Nacht mit brauner Hülle
Alles deckt, noch einmal zirpt
Und mit diesem Seufzer stirbt.“

Das Verhältnis der Liebenden ist in diesem Gedicht nichts weniger als unsträflich.

Im Jahre 1806 brachte das Aprilheft des „Neuen teutschen Merkur“ (S. 237) eine Dichtung „Eginhardt und Emma“ von August Wilhelm Hauswald[3]), einem sonst unbekannten Dichter.

---

[1]) Wodurch er jedoch seiner Zeit so beliebt war, dafs sogar unter seinem Namen andere Dichter ihre Werke herausgaben.

[2]) In der einleitenden Biographie in Langbeins sämtlichen Schriften, S. 10.

[3]) 1749—1804. Er veröffentlichte 1802 eine deutsche Übersetzung von Tassos „Befreitem Jerusalem“ (2 Bde.).

Mit nur geringen Abweichungen bleibt Hauswald der Chronik treu, doch auch ein Einfluſs von Baerle-Omeis ist bemerkbar. Im Gegensatz zur Chronik läſst Hauswald die Liebe beider und ihre Zusammenkünfte schon längere Zeit vorher bestehen — Emma hatte auch hier veranlassend gewirkt — und nennt ihr Verhältnis ein durchaus unschuldiges:

„Und dennoch fühlten sie — wer wird mir's glauben? —
Nichts als den Drang der reinsten Sympathie
Und küſsten zwar so zärtlich wie die Tauben,
Doch auch so fromm, so unschuldsvoll wie sie."

Wie bei Baerle und Omeis, läſst der Kaiser beide noch in der Nacht festnehmen und die Prinzessin in ihr Zimmer, Eginhard in den Kerker sperren. Durch einen Brief Emmas, worin sie „für dessen Leben, nicht für meine Tage" bittet und die Reinheit ihres Verhältnisses betont, läſst sich der Kaiser bewegen. Formell nur trägt er, wie in der Chronik, die Sache dem Gerichte vor.

Der Einfluſs Baerles zeigt sich in der Zeichnung der Charaktere. Nicht Eginhard, wie in der Chronik, sondern Emma macht das erste Liebesgeständnis: „Ein Blick nach ihm, ein Schlag mit ihrem Fächer" verraten ihre Leidenschaft, und durch eine direkte Einladung ihrerseits kommt das Stelldichein zustande, dessen Folgen durch Emmas edelmütiges Handeln dann einen günstigen Verlauf nehmen.

Nicht genug kann der Dichter Emmas Schönheit rühmen, vor der „die Jungen hüpften und die Alten krochen", und „vom Hofmarschall bis zu dem Küchenjungen" alle „vom Morgen bis die Sonne sank . . . an ihrem Anschau'n sich vergnügten".

Ebenso überschwänglich schildert er Eginhard; der „besaſs viel Reizendes für junge Weiber, geraden Wuchs und Männermut im Blick." „In der Liebessprache nicht ganz neu", erfaſst er klüglich Emmas Andeutungen und ihre Einladung:

„Und kostete es Kragen ihm und Kehle,
Am nächsten Abend ist er am Rondele."

Viel Poesie verrät das Gedicht nicht. Nur wenige Strophen ausgenommen, bleibt das Ganze eine gehaltlose Reimerei voller Ungeschicklichkeiten und Anachronismen, auf

die ein näheres Eingehen sich kaum verlohnt. Die Schlufsstrophe sei nur noch angefügt:

„So gut als diesem wird es heutzutage
Wohl keinem Schreiber auf der weiten Welt,
Die Väter führen eine andre Sprache:
Ist auch der Herr von Adel? Hat er Geld? . . .
Und was ein Kaiser that, das thäte leider
Zu unsern Zeiten kaum ein reicher Schneider."

Zeitlich führt uns die Entwicklungsgeschichte der Sage dann vorübergehend auf französisches Sprachgebiet, und zwar in die romantische Strömung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein. Sie knüpft sich hier an die Namen Millevoye und Alfred de Vigny. Der elegische Dichter von „La chute des feuilles" gehört zwar mehr noch der Übergangszeit an, Vigny dagegen steht schon ganz in der Blütenperiode der französischen Romantik. So wenig sich eine gegenseitige Beeinflussung bei ihren beiden in Frage kommenden Dichtungen nachweisen läfst, so durchzieht beide doch ein gemeinsamer schwärmerischer Grundton.

Charles-Hubert Millevoye[1]) läfst sein Gedicht „Eginard et Emma" in Aix spielen; dort hat Karl sein Hoflager. In den edelsten Zügen malt Millevoye die Charaktere der viel umworbenen Prinzessin und Eginhards, der zwar von niederer Herkunft, doch in gleich rühmlicher Weise die Feder wie das Schwert zu führen weifs: ein auf gegenseitiger Achtung beruhendes, wahrhaft kindlich reines Liebesverhältnis, das erst im letzten Augenblick, und auch da noch anmutig verhüllt, seinen sagengemäfsen Schlufs erreicht. Allabendlich treffen sich beide an einem laubigen Plätzchen unter dem Balkon des Palastes.

„La, chaque soir, vers cet humble ermitage,
Que des jardins protégeait le feuillage,
Sous les balcons, Eginard de retour
Lui racontait les longs ennuis du jour;
Et, dans l'espoir d'un consolant mensonge,
Ils se quittaient pour se revoir en songe."

Da rüstet Karl zum Kriege, beide müssen ans Scheiden denken. Noch einmal treffen sie sich an dem alten Plätzchen. Doch

[1]) Oeuvres de Millevoye, Paris 1835. II, 109. G. Paris a. a. O. S. 114.

es ist noch in den ersten Frühlingstagen, und das Brausen des Sturmes macht ihre Worte unverständlich. Erst auf Eginhards Bitte und die Beteuerung seiner reinen Liebe führt Emma den Geliebten in ihr Zimmer. Die Örtlichkeit, das verlockende Halbdunkel und die bevorstehende Trennung machen beide zutraulicher. Immer glühender werden ihre Küsse, und . . . . doch

„Ne craignez point mes accords indiscrets,
Couple amoureux! ma lyre sait de taire“,

fährt der Dichter schonungsvoll fort. Auf ihren Armen trägt Emma den Geliebten am andern Morgen über den Hof.

In entsprechend ähnlich edlen Zügen steht nun das Bild des Kaisers vor unseren Augen. Er läſst die beiden vor sich kommen und wirft Eginhard allein in strengem Tone seinen Frevelmut vor. Noch einmal erscheint er dann bei ihnen, diesmal in Begleitung seiner Hofleute, mit seiner Entscheidung:

„A mes bienfaits si quelqu'un doit prétendre,
C'est Éginard! Éginard, sois mon gendre!“

Zwei lyrische Einlagen, in deren einer Eginhard seiner Liebe gedenkt, in der andern ein Spielmann Abschiedsweisen ertönen läſst, stehen dem Gedichte nicht übel an.

Das andere französische Gedicht, „La neige“ von Alfred de Vigny[1]) aus dem Jahre 1831, ist in demselben edlen Tone abgefaſst. Ja, Vigny ist noch viel mehr bemüht, den Sagenmotiven alles Anstöſsige zu benehmen.

Der Gedanke an eine Winterlandschaft läſst in dem Dichter alte Sagen wieder wach werden. So erinnert er sich denn auch an jene kleinen deux pieds dans la neige, da Emma sich und ihren Geliebten rettet; und den alten König, der droben hinter dem Fenster alles bemerkt und doch lieber nichts merken möchte. Mit diesem Stimmungsbilde läſst Vigny sein Gedicht anheben. Dabei gelingt es ihm vortrefflich, über das Ganze den Schleier der Unschuld zu ziehen. Und doch klingt aus jedem Verse die innigste Liebe wider. So, wenn bei dem nächtlichen Gange

„Il retint dans son cœur une craintive haleine,
Et de sa dame ainsi pense alléger la peine“

---

[1]) Poésies complètes, Paris 1881, p. 141. G. Paris a. a. O. S. 116.

und Emma

> „D'un baiser mutuel implore le secours,
> Puis repart chancellante et traverse les cours";

oder wenn schliefslich vor Gericht

> „Tous deux joignant les mains, à genoux sur la pierre,
> L'un pour l'autre en leur cœur cherchant une prière."

Im übrigen entrollt der Gang des Gedichtes keine neuen Züge. Auch hier werden die Beiden von der Wache festgenommen. Nachdruck legt der Dichter auf die Scene, die sich am andern Morgen vor dem Tribunal abspielt. In kaiserlichem Gepränge sitzt Karl, umgeben von seinen zwölf Pairs, wahren Hünengestalten, funkelnden Auges da, um Gericht über die Missethäter zu halten. Bald ist sein Urteil gefällt. Zum Erzbischof Turpin gewendet sagt er: „Bénissez-les!"

Auf diese beiden letzteren Epen und die schon erwähnte „Ima" bleiben wohl die dichterischen Bearbeitungen der Sage auf französischem Sprachgebiet beschränkt. Höchstens wäre noch eine Oper Scribe's zu nennen, die indessen später behandelt werden soll.

1851 erschien in der „Loreley" wieder ein längeres deutsches Gedicht: „Eginhart und Emma" von Wolfgang Müller von Königswinter[1]).

In achtzeiligen kunstgerechten Strophen bringt der Epiker der rheinischen Sagen und Märchen weiter nichts Neues als das schon durch die Chronik Bekannte. Ein neuer Zug nur, den allerdings Vogt schon eingefügt hatte, findet bei ihm Platz: unter den Richtern „der letzte, der zum Kreise wallt, ist Eginhart der Schreiber". Und auf des Kaisers Wunsch, auch dessen Urteilsspruch zu hören, weifs auch er nichts anderes als: „Den Tod verdient der Frevler!"

Auch Müller ist bestrebt, den Keuschheitsnimbus um die Sage zu weben. Er weifs nur, dafs bei dem Stelldichein „die himmelhelle Minne die Zeit sie süfs vollbringen liefs". Und der Kaiser ist um so eher zum Verzeihen geneigt, als auch er „holder Jugendzeit denket". Seitdem weifs er, dafs „die Liebe nicht zu zwingen".

---

[1]) Loreley. Rheinische Sagen von Müller von Königswinter, Köln 1851, S. 264.

Am Schlufs findet die Belehnung mit Seligenstadt Erwähnung.

Vorübergehend taucht dann in epischem Gewande auf englischem Sprachgebiete, und zwar in Nordamerika, die Lorscher Sage auf, wo ihr Longfellow einen Platz in seinen „Tales of a Wayside Inn" anweist[1]): „Emma and Eginhard".

Einleitend läfst uns Longfellow einen Blick in die unter Alkuins Leitung stehende freeschool Karls des Grofsen werfen, wo „always earliest in his place was Eginhard". Nachdem dieser später „the sovereign's favorite, his right hand" geworden, da

„Home from her convent to the palace came
The lovely Princess Emma",

von der er bisher nur gehört hatte,

„Fresh as the morn, and beautiful as May".

Was die Zeichnung der Charaktere der Liebenden und des Kaisers anlangt, so erkennen wir hier ganz dieselben edlen Züge wieder, wie in den beiden letzten französischen Gedichten. Eginhard begegnet der Prinzessin im Garten, und sie fragt ihn nach der Bedeutung der Rose in der Blumensprache. Er meint: „Its mystery is love." Seitdem keimt still in beider Herzen die Liebe. Und dann wurde es Herbst, der Winter kam, und immer nur an sie denkt er

„. . . . watching from his window hour by hour
The light that burned in Princess Emma's tower."

Endlich fafst er Mut, und nun kommt der sagengemäfse nächtliche Besuch zustande.

Am andern Morgen bittet Eginhard den Kaiser, der noch starr von dem Vorfall dasteht, um seine Aufträge. Der meint, die würden ihm bald durch den eben zusammenberufenen Gerichtshof werden. In der Sitzung erinnert sich der Kaiser selbst an Eginhards Verdienste und giebt ihm sofort die Tochter:

„— — — — — My son
This is the gift thy constant zeal hath won;
Thus I repay the royal debt I owe,
And cover up the footprints in the snow."

---

[1]) Mit deutschen Erklärungen herausgegeben von H. Varnhagen, Leipzig 1888, II, 77—84.

Longfellow verflicht mit dem Stoff vielfach eigene Gedanken, neue Züge, die dem Gedichte einen eigenartigen Zauber verleihen, der noch erhöht wird durch eine dem Ganzen wirklich lieblich anstehende lyrische Umkleidung. Die finden wir aufser in jener Gartenscene in der wunderhübschen Schilderung der „silent winter night" und dann des Erscheinens des „gray daylight", wo „the crowing cock sang his aubade with lusty voice and clear"; und schliefslich dort, wo der Kaiser seine tiefernsten Reflexionen über das menschliche Leben anstellt:

„Being all fashioned of the selfsame dust,
Let us be merciful as well as just".

Das englische Gedicht tritt würdig den beiden französischen an die Seite.

Derselbe elegische Grundton herrscht dann noch in einem deutschen Gedichte vor, das 1860 als Buch erschien und mit seinem episch-lyrischen Charakter sich als eine der ersten Nachahmungen von Scheffels „Trompeter" kennzeichnet: „Eginhard und Emma", ein episch-lyrisches Gedicht von Eduard Ziehen[1]).

Der Gedankengang ist der bekannte einfache. Nur wird der Sachsenkrieg, als historischer Hintergrund, zu ausführlich hervorgehoben; desgleichen einige andere nebensächliche Episoden, die mit den lyrischen Einlagen das Gedicht etwas umfangreich machen.

Eginhard ist hier in noch höherem Grade des Kaisers „rechte Hand". Er, der Forscher alter Sagen, ist der Erbauer des Münsters zu Aachen und nimmt auch an Jagd- und Kriegszügen thätigen Anteil. Ruhm und Ehre hofft er dabei zu erringen und sich der Kaisertochter so würdig zu machen. Auf einem Jagdausfluge vernimmt er auch als ihr schützender Begleiter in der Einsamkeit das erlösende Wort der stillen Gegenliebe. Das treibt ihn, nachdem er im Kriege dem Kaiser das Leben gerettet, zu dem nächtlichen Besuche, dem hier das entschuldigende Motiv fehlt.

---

[1]) Frankfurt a/M. 1860. (Freiherrlich Karl von Rothschildsche öffentliche Bibliothek zu Frankfurt a/M.)

Treue Liebe spricht sich ebenso in dem ganzen Wesen der würdevollen Kaisertochter aus. Nicht unüberlegt, nur zaghaft hat sie in der Waldesstille eingestanden:

„Bei meinem Vater und bei dir
Nur däucht mir hold das Leben."

Sehnsüchtig blickt sie dann nach dem fernen Geliebten aus, wenn sie ihren Falken in die Lüfte wirft, damit er ihn begrüfse. Und nach dem Kriege, bei dem nächtlichen Besuche:

„Wohl hat sie, süfs erschrocken,
Ihm kühn gedroht den Tod,
Doch huldreich bald ihn begnadigt . . ."

Sogar mit ihm vereint zu sterben ist sie schliefslich bereit.

Kaiser Karl wird am besten durch das im ganzen Gedichte vorherrschende kriegerische Element charakterisiert. Diesem Zuge entspricht auch seine Begeisterung für die alten Heldensagen. Die mag er auch im Kriege nicht vermissen. Dabei wird er einmal auf ein Liebesgedicht Eginhards aufmerksam, und er schwört, für ihn um den Gegenstand seiner Liebe selbst zu werben. Getreulich löst er auch nach anfänglichem Zorn über die kecke Hintergehung schliefslich sein Wort ein.

Dieses letztere Motiv läfst fast mit Bestimmtheit auf den Einflufs einer noch später zu besprechenden dramatischen Bearbeitung der Sage von Heinrich Seidel (1837) schliefsen, wofür auch noch ein anderes, gleichfalls beiden Gedichten gemeinsames Motiv spricht: das Streben Eginhards nach Ruhm, um der Kaisertochter wert zu sein. Verwandt in beiden Dichtungen sind ferner zwei Motive, dafs nämlich dort auf den Kaiser durch seinen Todfeind Wittekind, hier auf Eginhard durch seinen Nebenbuhler, den Grafen Odulf, ein mörderischer Anschlag geplant, aber vereitelt wird.

Das Heldensagen- und Turmwächtermotiv wird wohl auf Fouqués später zu behandelndes Drama zurückgehen.

In seinen lyrischen Ergiefsungen verliert sich der Dichter gern in Schilderungen landschaftlicher Reize, insbesondere von Mondscheingemälden am Rhein. Äufserlich verrät das Gedicht grofse Geschmeidigkeit im Versbau. Jedes neue Kapitel zeigt seine besondere Vers- und Strophenform.

Die epischen Bearbeitungen der Lorscher Fassung mag ein Gedicht abschliefsen, das zum Studentenliede geworden und dabei etwas stark ausgeprägten „Fidelitas"-Charakter trägt: „Vom Kaiser Carolo" von Wilhelm Busch[1]).

„Carolus Magnus kroch ins Bett,
Weil er sehr gern geschlafen hätt',
Jedoch vom Sachsenkriege her
Plagt ihn der Rheumatismus sehr . . ."

Das ist der Grund der Entdeckung. Die Wache nimmt die Liebenden fest, und der Kaiser vermählt sie noch in derselben Nacht. Dem scherzhaften Liede fehlt sonst jede Individualisierung der Personen.

b) Seligenstädter Fassung.

Das der Seligenstädter Fassung eigentümliche Motiv zeigten auch einige andere Sagen. Es begegnet dann noch in einem Volksliede, und zwar in einer Gestalt, die uns fast unsere Sage als alleinige Grundlage annehmen läfst:

Der König zog wohl über den Rhein,
Er dachte ans liebe Töchterlein.

Der König ritt vor eine Thür,
Der junge Wirt, der trat dafür.

„Herr Wirt, gieb du mir Wein und Brot,
Von Hunger leid' ich grofse Not."

Der Wirt sandte sein Töchterlein,
Das bracht' dem König Fisch und Wein.

„Den Fisch konnt' keiner kochen
So gut wie meine Tochter.

Sie ist davongezogen,
Mit einem Schreiber geflohen."

Der Wirt und die Wirtin fielen aufs Knie,
Um Gnad' und Verzeihung baten sie:

„Du wollst uns, Vater, vergeben,
Wir verdienen nicht zu leben.

Ging ich um die Welt barfüfsig,
So könnt' ich es nicht büfsen."

---

[1]) Lahrer Kommersbuch, 46. Aufl., S. 469.

Der König sprach: „Was habt ihr gethan!
Ich habe getrauert so manches Jahr.“

Der König sprach: „Solch edle Jagd!
Dran hätt' ich nimmermehr gedacht.“

Der König zog wohl über den Rhein
Mit dem Schreiber und mit dem Töchterlein.[1])

Simrock findet unbedenklich in diesem Liede unsere Sage wieder. Die Erwähnung des Schreibers führt auch zu leicht zu dieser Annahme und wohl nicht mit Unrecht. Varnhagen ist hier anderer Ansicht. Er sucht nachzuweisen, wie nichtssagend jene Erwähnung sei, da im Volksliede der „Schreiber überhaupt eine bekannte Persönlichkeit“ sei. Gewifs, aber das beweist doch noch lange nicht, dafs gerade in diesem Liede nicht ein bestimmter Schreiber gemeint sein könnte: in unserer Sage ist ja der Schreiber auch „eine bekannte Persönlichkeit“. Jedenfalls hat Simrocks Annahme mehr Wahrscheinlichkeit für sich, da ja in der That eine dem Volksliede ganz ähnliche Sage, eben unsere Seligenstädter Version, im Volksmunde fortlebt, die vor den erwähnten verwandten Sagen sogar den Vorteil hat, dafs sie den „Schreiber“ und auch das „Töchterlein“[2]) mit dem Liede gemeinsam hat.

In einem andern Volksliede dagegen glaubt Varnhagen selbst mit Bestimmtheit die Sage von „Eginhard und Emma“ wiedergefunden zu haben:

Als Kaiser Karl auf weitem Zuge
In niedrer Herberg' kehrte ein,
Trat schwanenweifs mit Schürz' und Tuche
Zu ihm die Wirtin jung und fein.

„Dies wurde, Herr, für Euch gefangen.“
Sprach sie und setzte auf den Tisch
Mit schüchternen, verschämten Wangen
Des grofsen Kaisers Lieblingsfisch.

Doch mundet nicht dem Herrn der Bissen,
Ist's gleich ein seltnes Leibgericht,
Er ruft von Wehmut hingerissen:
„Wie ihr gelang es keiner nicht!

---

[1]) Simrock, Rheinsagen 3, 119.

[2]) Die schon erwähnte „Gisella“ bei Helmina v. Chézy.

Oft brachte sie mir diese Speise,
Die still von ihr bereitet ward,
Und lauschte kindlich, froh und leise —
O Emma, Emma, Eginhard!"

Da stürzten zu des Kaisers Füfsen
Der muntre Wirt, die junge Frau,
Bedeckten seine Hand mit Küssen,
Mit heifser Thränen Perlentau.

Du, Emma?" rief mit süfsem Beben
Der grofse Kaiser freudenvoll.
„Kommt an mein Herz, euch sei vergeben,
Vergessen aller Schmerz und Groll!"

Er nahm in seinen Arm sie beide,
Ward Emma anzuseh'n nicht satt
Und nannt' im Rausch der Vaterfreude
Den kleinen Flecken Sel'genstadt.

Diese beiden Volkslieder sprechen wohl selbst am besten für eine nicht etwa von der ganzen Sage später losgetrennte, weil eben nie vorher mit ihr zusammenhängende, sondern ursprüngliche und selbständige Version. Dieselbe bildete sich, anknüpfend an das historische Moment der Gründung des Klosters Seligenstadt durch Eginhard, in Analogie der Seite 7 erwähnten fremden Sagenmotive. Erst durch Zusammenschmieden mit der Lorscher Fassung indessen kam sie zu der Bedeutung und Verbreitung von heute.

Eine epische Bearbeitung der so erweiterten Sage haben wir erst vom Jahre 1829: „Die Emmaburg bei Aachen", Romanze von Friedrich Rautert[1]).

Als Vorlage zu diesem Gedichte ist zweifellos die schon erwähnte Vogtsche Erzählung vom Jahre 1817 anzusetzen. Doch die Überschrift zeigt schon, dafs auch lokale Interessen berücksichtigt werden sollen.

Im trauten kaiserlichen Familienkreise in der Zurückgezogenheit auf der „Waldburg", wo auch „der Schreiber" weilen darf, entwickelt sich die stille Neigung, und

„Im Verborgnen, in der Wälder Schatten
Lohnt die Liebe oft dem treuen Paar."

[1]) Aachens Liederkranz und Sagenwelt. Herausgegeben von Alfr. Reumont, Aachen und Leipzig 1829. S. 202.

Auch hier weist Emma „ihren Buhlen in ihr Kämmerlein“ und trägt ihn schliefslich heim.

„Doch der neid'schen Schwestern heimlich Warten
Hört der Liebe letzten Abschiedston;
Kaum war Emma wieder durch den Garten,
Wufst' den Vorfall auch der Kaiser schon.“

Das Schneemotiv fehlt! Dafür bringt der Dichter ein ganz fremdes und unglücklich gewähltes Moment herein. Womit soll denn der Schwestern Neid, oder nennen wir's besser Eifersucht, begründet sein? Das strittige Objekt ist ja doch nur „der Schreiber“, der gerade in diesem Gedichte eine recht bescheidene Rolle spielt.

Völlig selbständig fährt aber Rautert noch weiter fort. Auch die Liebenden erhalten Kunde von dem Verrate und fliehen „noch zur selben Stunde“.. Der Kaiser reist sie suchend umher. „Jenseit Frankfurt nach dem Spessart hin“ trifft er eines Abends zu ihnen. Es erfolgt dann das Erkennen wie im Liede.

Auf die Überschrift nimmt der Dichter noch einmal in der letzten Strophe Bezug:

„Wo den Buhlen Emma einst getragen,
Blicken traurig Trümmer heut' ins Land,
Die Ruine doch — ihr dürft nur fragen —
Wird noch stets die Emmaburg genannt.“

Im Anschlufs an diese Aachener Lokalsage sind noch zwei andere Gedichte zu nennen, die dieselbe Tendenz verfolgen und noch dazu in Aachener Mundart abgefafst sind: „Emma en Eginhard“ und „Wie Kaiser Kal sing Dohter Emma wier fongen[1]) hat“ von J. Müller[2]).

Es ist wohl kaum nötig, vorauszuschicken, dafs, wie fast alle Dialektdichtungen, auch die beiden vorliegenden Epen mehr einen ans Humoristische streifenden als rein sachlichen Charakter zur Schau tragen. Wie schon die Überschrift zeigt, ergänzen sich beide zu einem einzigen Gedichte. Fassen wir sie auch als solches auf.

---

[1]) = gefunden.

[2]) Germaniens Völkerstimmen, hrsg. v. M. Firmenich, III. Bd., Berlin 1854, S. 220 f. und J. Müller, Prosa und Gedichte in Aachener Mundart, Aachen 1869.

Der Kaiser hat schon früh von dem Liebesverhältnis erfahren, und argwöhnisch äufsert Eginhard zu Emma den Entschlufs:

„Ich sihn, hei blievt net völ zu wähle.
Ich mufs dich an et Engd noch stehle."
„Vom dich lofs ich mich stehle geer",

erwidert Emma.

„Dröm duret et ouch gar net lang,
Duh kohm he dörch der Schnie gegange
En hau et Emma op sich hange."

Und er eilt,

Öm singe Schatz dohem zu brenge,
Wo höm Papa net lieth kuhnt fenge,"

Nun lenkt der Dichter ganz in Beers Erzählung ein. Der Kaiser begegnet auf der Jagd dem kleinen Knaben Emmas, der ihn zur Mutter führt. Hier findet sofort, ohne das sagengemäfse Mahl, das Erkennen und die baldige Verzeihung statt. Der Kaiser hält es für das Beste,

„Dat ühr met mich noch Oche[1]) fahrt:
Der Klenge[2]), du en Eginhard . . . .
Weil he dat praktikabel fong,
Dröm sad ouch Eginhard: „Allong!""

Auch hier wird schliefslich die „Emmaburg" als historischer Platz der Sage erwähnt. Indessen dieser für den Augenblick überraschende Name hat nichts mit der Heldin unserer Sage zu thun. Denn jene ungefähr 2½ Stunden von Aachen gelegene Burgruine heifst in den Urkunden „Eyneburg, Einaburg" etc. und ist erst in der Volkssprache zu obiger Benennung gekommen.

Das ganze Gedicht verhält sich der Sage gegenüber sehr frei und läfst die wichtigsten Motive völlig unbeachtet oder wendet sie verkehrt und wirkungslos an. Ganz gegen die bisherigen Lesarten hat Karl sonderbarerweise schon von vornherein eine Ahnung von dem Liebesverhältnis; das nächtliche Stelldichein findet gar nicht statt, und noch obendrein trägt Emma nicht Eginhard, sondern dieser die Prinzessin durch den Schnee (der doch hier ein recht unnötiges Motiv ist), um sie

---

[1]) = Aachen.
[2]) = Kleine.

zu entführen. Dafs auch der Schlufs abweichend war, haben wir schon gesehen.

A. T. Beers Prosabearbeitung der Sage liegt zu Grunde einem Epos „Eginhard und Emma“ von O. F. Gruppe[1]).

Der Inhalt stimmt völlig mit der Prosavorlage überein; nur erraten hier anfangs die Richter, während sie um Verzeihung für die Schuldigen bitten, weder, wer die „Königstochter“, noch, wer ihr „Verführer“ sei. Nur notgedrungen und schweren Herzens fällt der sonst milde Kaiser hier sein Urteil.

Das umfangreiche, in der Nibelungenstrophe abgefafste Gedicht verdient einen der ersten Plätze unter den Bearbeitungen der Sage von „Eginhard und Emma“. Das gilt vor allem von dem zweiten Teil, der aus dem Leben der beiden Liebenden in der Waldeinsamkeit gar viele hübsche Episoden erzählt. So müssen unter anderem die beiden sich dort unter Thränen gestehen, dafs ihnen ja der Segen des Himmels noch zu ihrem Bunde fehle:

„Er aber macht aus Scheiten ein Kreuz und stellt es hin;
Da knieten vor dem Kreuze die beiden mit frommem Sinn:
Lieber Gott im Himmel, gescheh' der Wille dein,
Gieb uns deinen Segen und lafs uns ehlich sein.“

Die ganze Waldidylle, die den weitaus gröfsten Teil des Gedichtes ausfüllt, ist in der That mit besonderem Geschick und grofser Anmut durchgeführt. Längst sind die Standesunterschiede zwischen der Kaisertochter und dem Schreiber ausgeglichen: sie wird die liebende, rastlos schaffende Hausfrau; er zieht, wenn sie am Morgen „so frisch erwacht“ und „zu Bergesfüfsen das Land in sonniger Pracht“ liegt, mit einem „Behüt dich Gott!“ aus zum Waidwerk. Und kehrt er dann zurück, so findet er sein Weib „eine Hirschkuh melkend in den Helm“.

Wunderhübsch ist auch die Begegnung des Kaisers mit dem kleinen Knaben und endlich das Erkennen erzählt.

Zu behandeln bleiben unter den Epen noch drei gröfsere, gebundene Werke, die, wie das schon Seite 47 f. erwähnte

---

[1]) Simrocks Rheinsagen 3, 106 und Geschichtliche deutsche Sagen, Frankfurt a/M. 1850, S. 141. Kerling, Heldenbuch 149. Kaufmann, Mainsagen 223.

Gedicht, mit der episch-lyrischen Mischung in ihren Versen zu der Unzahl von Nachahmungen gehören, die Scheffels „Trompeter“ hervorgerufen.

Der Roman der Naubert hatte so recht die Unzulänglichkeit der Sage für eine umfangreiche Bearbeitung gezeigt. Unter fremden Elementen und Motiven fast vergraben, liefs sich der eigentliche Sagenstoff nur in verwischten Zügen erkennen. Auch Longfellow war schon genötigt gewesen, aufserhalb der Sage stehende, wenn auch bekannte Motive einleitend anzufügen. Dieselbe Erscheinung finden wir nun in umfangreichstem Mafse bei den drei noch zu besprechenden Epen.

Eine der ersten Nachahmungen des „Trompeters“ ist der schon 1854 geschriebene, aber erst 1865/66 in Nr. 12—38 des „Deutschen Dichtergartens“[1]) gedruckte Romanzencyklus „Eginhard und Emma“ von Georg Michael Schuler[2]). Heute besitzen wir eine Sonderausgabe vom Jahre 1900 (Dresden und Leipzig), die sich namentlich in den beiden ersten Gesängen wesentlich von der früheren Fassung unterscheidet, da dort Emmas Abkunft völlig historisch geschildert wurde, hier Emma, streng sagengemäfs, als Tochter des Frankenkaisers gilt. Das Gedicht trägt allgemein dem eben genannten Gruppeschen verwandte Züge. Schon in „früher Kindheit Tagen“ sind Emma und der elternlose Eginhard, der gleichfalls am Hofe erzögen worden, treue Spielgenossen gewesen. Der ausbrechende Sachsenkrieg hatte mit seinem Trennungsschmerze zuerst das Gefühl der Liebe beiden zum Bewufstsein gebracht:

„Zum Kirchlein trägt die Maid der Fufs,
Dort fleht sie lang und brünstig.“

Diese hier zuerst bemerkbar werdende fromme Stimmung beherrscht auch weiterhin das Mädchen, wie überhaupt das ganze Gedicht. So sucht Emma vor den Zudringlichkeiten des um sie werbenden Griechenfürsten zunächst wieder Zuflucht im Gotteshause und entzieht sich ihnen dann vollends durch die Flucht ins Kloster. Von hier wird sie auf des Kaisers

---

[1]) Herausgegeben von Frenzel, Frankfurt a/M.

[2]) Geb. 1833 zu Würzburg, 1856 zum Priester geweiht. Von ihm eine metrische Übersetzung in Form eines Singspiels: „Das hohe Lied“ (1858), das „Deutsche Landsturmbüchlein“ (1862) u. a.

Befehl von Eginhard, der zweimal nach ihr suchend das Land durchzogen, wieder heimgeholt. Und nun

„Was still sie im Herzen empfanden,
Sie haben's in Worten gestanden.“

Derselbe fromme Zug, den wir an Emma entdeckten, ist auch Eginhards Wesen eigen:

„Zu Gottes Ruhm errichtet ward
Manch heilig Haus von Eginhard;“

und entsprechend den beiden darin übereinstimmenden Charakteren wandelt sich auch das Hauptmotiv der Sage, die nächtliche Zusammenkunft. Dieselbe verliert ihr frevelhaftes Äufsere und erhält dafür ein entsprechend harmloses Gepräge. Die Liebenden werden in jener Nacht heimlich von einem Mönche getraut; darauf aber wollten sie freiwillig entfliehen. Das so gewandelte Motiv genügt nun immer noch, um den Kaiser zu der sagenhaften Verbannung zu veranlassen. In stimmungsvollen lyrischen Betrachtungen weifs der Dichter, wie vor ihm Gruppe, die idyllische Seite der letzteren hervorzukehren. Jäh unterbrochen wird dieses Liebesidyll durch den Einfall der Normannen in Frankreich. „Da trieb's auch Eginhard zur Schlacht“, und unterwegs — man denkt unwillkürlich an die Sage von Hildebrand und Hadubrand — stöfst zu ihm ein fremder, älterer Ritter, aus dessen Erzählung Eginhard, selbst unerkannt, seinen seit der Rolandschlacht für verschollen, ja tot erklärten Vater erkennt. Er rettet ihm später in der Schlacht das Leben, und beide kehren zu Emma zurück, wo dann auch der verzeihende Kaiser eintrifft.

Das Gedicht ist geschickt in den verschiedensten Versmafsen durchgeführt, und besonders die lyrischen Einlagen des zweiten Teils erhöhen unsere Teilnahme an dem sagenhaften Geschick der beiden Liebenden. Dasselbe gilt auch von dem folgenden, noch umfangreicheren Epos, das im Jahre 1885 zu Heidelberg erschien: „Einhard und Imma,“ eine rheinische Sage aus der Zeit Karls des Grofsen von Julius Thikötter.

Der Dichter schickt bald voraus, dafs er sich „nicht beschränkt auf eine Wiedergabe der Sage von Einhard und Imma“, sondern versucht, ein Lebensbild des ersteren und seine Stellung zu Karl dem Grofsen zu zeichnen“. In Wirk-

lichkeit geht er noch über diesen Rahmen hinaus und sucht auch Karl in seinen verschiedensten Geschäften zu individualisieren.

Wie Longfellow führt Thikötter uns zunächst in die Schola Palatina, wo eben Einhard nach einer längeren Disputation entlassen und von Karl zum Schreiber ernannt wird. Einhard ist hier von edelstem Geschlechte und mit der Prinzessin „schon seit erster Jugendzeit“ bekannt,

„Als im Kreise der Geschwister
Frohe Spiele sie geübet,
Er Scholare, sie noch Kind.“

Schon seit jener Zeit keimte in beiden allmählich die Liebe, „wenn Einhard von Hektors Abschied las und von Andromache“. „Oftmals wohl in stiller Stunde träumet er von tapfern Thaten“, um dann „um den schönen Preis zu ringen, wenn er zu des Reiches Grafen glücklich aufgestiegen sei.“ Sein Wunsch naht der Erfüllung, als es in den Sachsenkrieg geht. In der Trennungsstunde entdeckt er Imma im Garten seine Liebe. „Nennst du es ein thöricht Ringen, dann siehst du zum letztenmal mich“, sagt er zuletzt; dann will er „in stiller Zelle einsam leben.“ Doch „leuchtend schauten Immas Augen unter Thränen hin auf Einhard. . . Dafs du heut zu mir würd'st kommen, habe ich von dir erwartet . . . Nein, wie du denkst, denk' auch ich.“ Von des „Vaters Liebe“ erhofft sie auch die Verwirklichung ihres Glückes.

Im Kriege wird Einhard verwundet und auf die Eresburg geschafft. Heimliche Botschaft schickt er von dort öfters an seine Braut. Ja diese erscheint sogar selbst am Krankenlager, und nun schreitet die Genesung rasch vorwärts. Bald zieht Einhard „als gepriesener Held“ unter „Franciens Grofsen“ in die Heimat zurück. Hier überrascht ihn die Werbung der Griechen. Imma weigert sich jedoch, die Braut Konstantins zu werden: „Was dem Vaterland ich schulde, will mit Freuden ich ihm zahlen, aber, was das Herz verbietet, darf es von mir fordern nicht.“ Sie erscheint auch nicht bei dem Reigentanze, der zu Ehren der „byzantinischen Gäste“ veranstaltet wird. „Tief gebeuget weilt sie einsam in der stillen Kemenate.“ Dorthin läfst sie Einhard kommen. Beide beraten, wie sie

dem Kaiser ihr Verhältnis mitteilen und Immas Stiefmutter, die Kaiserin Fastrada, von ihrem Plane, die Tochter mit dem Griechen zu verheiraten, abbringen wollen. Alkuin soll mit seiner Beredsamkeit hier beistehen. Während dessen bemerken sie den Schneefall, und, o Verhängnis!

„Bald wird zu demselben Thore
Nahn Fastrada mit den Töchtern,
Nicht entgehn wird ihrem Auge
Die verräterische Spur."

„Müde von dem bunten Treiben", sieht der Kaiser von seinem eigenen Gemache aus den Schneeübergang.

Nun nimmt das Gedicht einen streng sagengemäfsen Fortgang. Hervorzuheben ist noch, dafs in dem Rat der Grofsen Alkuin für die beiden Schuldigen spricht. Einhard selbst ist anwesend und hat das Harmlose seines Besuches auseinandergesetzt, sich im übrigen aber als einzig Schuldigen erklärt. Zug um Zug folgt jetzt Thikötter der Beer-Gruppeschen Darstellung. Nur am Schlufs noch einmal abweichend, läfst er die Liebenden nach ihrem Abschied vom Hofe im Kloster Prüm von Adalbert getraut werden.

Ohne eine ausführlichere Charakteristik, die wiederum kein neues Bild vor Augen geführt haben würde, ist dieses Epos nur auf seine eigenartigen neuen Motive und Zusätze hin untersucht worden. Von diesem Gesichtspunkte aus mag noch das letzte Epos, das erst im Jahre 1898 zu Berlin erschien, betrachtet werden, „Eginhard und Imma" von Paul Albers.

Stofflich hat das Gedicht mit dem vorigen grofse Ähnlichkeit, obgleich es an Motiven ärmer ist. Ebenfalls auf Ingelheim erfreuen sich Karl und die sechzehnjährige Imma an den schönen Heldensagen Eginhards. Da werben die Griechen, und Eginhard soll Imma bestimmen, dafs sie des Kaisers „Plän und Ziel nicht durchkreuze; denn auf deine Worte gab sie immer viel", fügt Karl hinzu. Schmerzgebeugt führt Eginhard eines Abends seinen Auftrag aus, und Imma giebt ihm zur Antwort:

„Es war eine Königstochter,
Die liebte des Vaters Knecht;
Es war, wie ihr güldenes Krönlein,
Ihre Minne so rein und echt!

Da nahte ein Königssprosse,
Der wollte die Jungfrau frein;
Sie warf ihr güldenes Krönlein
Hinab in den rauschenden Rhein —."

Beide haben sich verstanden, und so vergeht die Nacht, und der Turmwart „bläst und singt die Morgenstunde".

Noch am selben Morgen hält Karl mit einigen Äbten — auch Eginhard ist dabei — Gericht. Die einzelnen Urteilssprüche sind streng. Erst auf Hrabanus Maurus' Vorschlag werden die beiden Missethäter einfach verbannt, nachdem jener zuvor auf des Kaisers Wunsch das Paar vermählt hat.

Auf der Wanderung kommen sie in ein Kirchlein, wo ein Abt, Eginhards Bruder, die Mette liest. Eginhard wird des „Klosters Forstverwalter" und erhält eine Hütte „nur eine halbe Stunde vom Kloster" entfernt. Ganz wie bei Beer, Gruppe und Thikötter vollzieht sich dann die Begegnung des Kaisers mit den Verschollenen; nur erkennen sich Imma und Karl heimlich schon von Anfang an, also ohne die sagengemäfse Speisezubereitung. Erst indem der Kaiser den Knaben an seine Brust drückt, giebt er sich laut als den Grofsvater des Kleinen zu erkennen. Doch Verzeihung soll Eginhard erst dann werden, wenn er die auf einer Tafel stehenden Runen, die dem Kaiser im Traume erschienen sind,[1]) zu deuten weifs. Eginhard findet in denselben eine Prophezeiung auf unser heutiges einiges Kaiserreich und wird begnadigt.

Albers führt die Sage noch weiter aus. Immas und Eginhards Glück soll nicht lange währen. Eines Tages finden sie ihr einziges Söhnchen „tot auf blutiger Erde, vom Eber überrannt". Die ganze Sage klingt nun in wehmutsvollen Tönen aus:

„Nun, da mein Kind im Grabe,
Hab ich nur dich, nur dich!"
Er streichelt ihr die Locken . . . .:
Der Herr hat es gegeben,
Der Herr nahm's wieder fort."

Nicht lange mehr, und auch „den Karl, den grofsen Kaiser,

[1]) Entnommen dem Berichte eines Mainzer Mönches aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts.

geleiten sie zur Gruft . . . ." Eginhard und Imma aber ziehen sich in das ihnen von Ludwig geschenkte Kloster Michlinstadt zurück, und dort schreibt Eginhard Karls des Grofsen Leben. Doch bald soll er gänzlich verwaist dastehen . . .

„Auf weifsem Lailach ruht ein Weib,
Das sterbend ausgerungen,
Und leidvoll hält den kalten Leib
Ein bleicher Mann umschlungen . . ."

Eginhard sagt jetzt Ludwig für alles Dank, und dem stillen, einsamen Manne im „braunen, härenen Kleid" öffnet sich nun „der Zelle enge Pforte". Eines Tages findet man ihn bleich und regungslos an Immas Grabe lehnend,

„Und Rosen liegen ihm im Schofs,
Die leicht der Wind zerstreute;
Im Weidenbaum singt hold und schön
Ein Vöglein: „„Überwunden!
Nun hat auch er in Himmelshöh'n
Sein treues Weib gefunden!""

Stimmungsvolle Lyrik durchzieht dieses jüngste Gedicht der Sage von „Eginhard und Emma", wie ein klares Bächlein den grünen Anger, belebend und auch zugleich die alte Sage von ihren oft getrübten und nicht immer ästhetisch wirkenden Motiven reinigend. —

Zu erwähnen bleibt noch das einzige lyrische Gedicht, das unsere Sage zum Gegenstande hat. Felix Dahn hat in „Emma an Eginhard" das sehnende Träumen der Prinzessin, ihr Herbeiwünschen der nächtlichen Liebesstunde, da sie „in Geisterweise" zu der „Schreiberzelle geschlichen gehen" kann, in glückliche Verse gebracht. Nur ist dieses letztere Motiv bisher auf Dahns Gedicht beschränkt geblieben[1]).

[1]) Eine epische Prosabearbeitung der Sage wird voraussichtlich im Laufe dieses Jahres in Felix Dahns vier Erzählungen „Am Hofe Herrn Karls" erscheinen.

V.

Dramen.

a) Lorscher Fassung.

1. Flayder.

Hat in den behandelten Dichtungen die Sage von „Eginhard und Emma“ sich vollauf als einen dankbaren epischen Stoff bewiesen, so müssen wir einer Dramatisierung derselben schon mit einigem Bangen entgegensehen. Was Golz von der Sage von „Golo und Genovefa“[1]) behauptet, gilt auch hier: der Stoff ist zu wenig dramatisch, sowohl inhaltlich als auch seiner Ausdehnung nach[2]). Wie schlecht sich aber fremde Zusatzelemente mit der Sage vermischen lassen, das ist wohl schon zur Genüge klar geworden. Es bleibt also immer ein kühnes Beginnen, den handlungsarmen Stoff zum Drama zu gestalten, einen Stoff, der noch dazu mifslicherweise in seinen Hauptmomenten, jener nächtlichen Liebesscene, ihres heiklen Charakters wegen fast undarstellbar bleibt und auch vom ästhetischen Standpunkte aus, in dem Tragen durch den Schnee, auf Schwierigkeiten stöfst. Und doch treten Dramatisierungen, wenn wir auch von Lope de Vegas Lustspiel absehen, das ja weniger die engere Sage zum Gegenstande hatte, uns schon früh genug entgegen.

---

[1]) Bruno Golz, Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung, Leipzig 1897, S. 170.

[2]) Und da ist die Genovefasage noch sehr im Vorteil, wenn man aus der Unmenge ihrer Dramatisierungen und der verschwindenden Zahl ihrer epischen Behandlungen auf die dramatische Brauchbarkeit schliefsen darf.

Als im 16. Jahrhundert die lateinische Schulkomödie in Deutschland in Blüte stand und Terenzianische und Plautinische Stücke wieder auf den Bühnen erschienen oder, unter oft umfangreicher Ausbeutung derselben und in ihrem Stile, neue Komödien entstanden, da war der Lorscher Text unserer Sage seiner Vergessenheit in der Klosterbücherei schon entrissen und weiteren Kreisen bekannt geworden. Längst hatte Nikodemus Frischlin mit seiner in lateinischer Sprache 1579 aufgeführten „Hildegardis" „das Gebiet der sagenhaften Überlieferungen aus der ja auch von den Humanisten mit Vorliebe gepflegten deutschen Geschichte des Mittelalters betreten"[1]) und damit schon in die Karlssage eingelenkt. Es lag nahe, dafs ein „Frischlinus secundus", wie vierzig Jahre später ein anderer Tübinger Universitätsprofessor, Fridericus Hermannus Flayderus in einem Epigramme lobend genannt wurde, gleichfalls jenen Stoffen näher trat. Zum Gegenstand seines ersten lateinischen Theaterstückes nahm er sich denn auch den eben entdeckten Lorscher Sagentext, der ihm in dem Freherschen Abdruck vorlag. Auf ihm beruhte die „Imma Portatrix. Comedia nova et Consultoria, lectu utilis ac jucunda. Acta in illustri Collegio Tubingae Anno 1625. 3 Martij: Authore Friderico Hermanno Flaydero"[2]).

„Nos in hac Comoedia, quoad ipsius facti descriptionem, unice Incomparabilem Marquardum Freherum secuti fuimus." Das ist Flayders ganze Litteraturangabe; denn andere verwertbare Vorlagen waren noch nicht vorhanden, als er sich an die Dramatisierung der bis dahin dichterisch so gut wie noch gar nicht bearbeiteten Sage machte. Doch Flayder wufste den oben erwähnten dramatischen Mängeln derselben abzuhelfen. Den zu kurzen Stoff verdoppelte er durch Hinzufügen einer parallel laufenden, gesonderten Liebesepisode, die nolens, volens in die eigentliche Handlung eingreift; die verhängnisvolle nächt-

---

[1]) Geschichte der deutschen Litteratur von F. Vogt und M. Koch, Leipzig und Wien 1897, S. 297.

[2]) Friedrich Hermann Flayder, lateinischer Dramatiker, lehrte schon 1621 an der Universität Tübingen als Professor des Griechischen und Lateinischen. Gleichzeitig war er Lehrer am Collegium illustre daselbst und wird später als Universitätsbibliothekar erwähnt.

liche Scene wird nur in ihrem Ausgange geschildert, und in dem Huckepacktragen selbst findet der Dichter nichts Sonderbares.

Eginhard, der Geheimschreiber, und Imma, die Tochter Kaiser Karls und Verlobte des griechischen Kaisers, lieben einander. Ersterer stattet seiner Geliebten ein nächtliches Stelldichein ab, wird von ihr danach über den schneebedeckten Schloſshof getragen, und beide werden vom Kaiser dabei bemerkt. Vor Gericht gestellt, wo man die verschiedensten Strafen über sie beschlieſst, werden sie vom Kaiser selbst freigesprochen und verheiratet[1]).

Der Gang der zweiten Liebesepisode ist in der Hauptsache folgender. Der kaiserliche Oberkoch Antrax hat ein Mädchen, die Tochter des Bauern Menalkas, verführt und mit ihr ein Kind erzeugt; er weigert sich aber, das Mädchen zu heiraten. Durch Eginhard, dem Menalkas davon Anzeige macht, wird er schlieſslich zur Ehe gezwungen.

Es liegen hier zwei Stoffe vor, die einen nur äuſserst losen Zusammenhang besitzen, und von denen wohl jeder für sich ein vollkommenes Ganzes giebt. Zusammenhängend sind sie an zwei Stellen. Die eine hat sich schon aus der Inhaltsangabe ergeben: Eginhard wird zum Anwalt in der zweiten Liebesgeschichte angerufen; und der zweite Berührungspunkt, wenn man ihn überhaupt als solchen auffassen kann, wird dadurch konstruiert, daſs auch Imma einmal vorübergehend in die Handlung der zweiten Liebesepisode gezogen wird: wir treffen sie nämlich auf ein paar Augenblicke in einem Dialog mit dem Bauern Corydon.

Von den handelnden Personen eröffnet Imma, auf Eginhard wartend, mit einem Selbstgespräch voll leidenschaftlicher Liebe zu ihm, ihrem „Augapfel“, die Scene.

Sehr durchgeistigt ist die psychologische Zeichnung Immas nicht. Was sich in ihr besonders stark ausprägt, ist die unverkennbare Leidenschaft, jene blinde Liebe, mit der sie den wegen seiner geistigen Vorzüge allgemein hochgeschätzten Gelehrten verfolgt und sich ihm schlieſslich ganz hingiebt:

---

[1]) Also genau die Lorscher Sage.

„O si illud sese laetum tempus offerat,
Quo illi adesse, quo cum illo ludere, illum tangere,
Assidere, colloqui, totoque illo frui
Libere licebit?“

Doch nicht jede ruhige Überlegung geht dem verliebten Mädchen ab. Gelegentlich ermahnt sie auch Eginhard: „Quod fors feret, feremus aequo animo“; und das leitende Motiv hierbei ist eine entsagungsvolle Kindesliebe, die sie anfangs immer wieder in die Grenzen des Erlaubten zurückdrängt:

„. . . . hoc pati
Oportet nos, quod ille faciat, cuius et
Maiestas plus potest . . . .“

Allmählich jedoch verblafst jenes kindliche Pietätsgefühl, und das liebestolle Mädchen erklärt plötzlich dem Geliebten, dafs von nun an Herz und Thür ihm offen stehen sollen.

Imma ist das täuschendste Ebenbild der sagenhaften Emmagestalt. Auch nicht einen einzigen neuen Zug hat der Dichter an ihr gezeichnet. Sie ist das Bild jener Königstochter, die, weil ihr die Ehe versagt (wie Gismunde in den Bearbeitungen jenes bekannten Stoffes von Boccaccio bis Bürger und Immermann), in abenteuerlicher Liebe sich dafür Ersatz zu schaffen sucht und zum Spielzeug ihrer schwermütigen, schwärmerischen Neigung sich gerade den aussucht, von dem sie wegen seiner geistigen Vorzüge, im Gegensatz zu den mehr ungebildeten und rohen Kriegsleuten an ihres Vaters Hof, Verständnis für ihre heimliche Herzensneigung erwarten durfte.

Schlecht pafst zu Immas Wesen die Einmischung in die zweite Liebesgeschichte. Zum mindesten sieht es etwas sonderbar aus, wenn die Prinzessin, der allerdings jeder fürstliche Anstrich fehlt, sich in einer Unterhaltung mit dem angetrunkenen Bauern Corydon befindet, der ahnungslos, wen er vor sich habe, sie für seinen Sohn zur Frau begehrt, und sie auf seine Scherze scheinbar eingeht.

Bedeutender ist Eginhards Rolle. Schon die Vorlage und überhaupt sämtliche Sagenredaktionen liefsen ihn mehr hervortreten. Während Imma nur so nebenbei als die Kaiserstochter erwähnt wurde, von der ja allerdings die erste Anregung zur Liebe ausging, stempelte man Eginhard immer zum Haupthelden

des Liebesabenteuers. Denn er veranlafst aus eigenem Antriebe jene nächtliche Scene und wird vom Kaiser auch dafür zuerst verantwortlich gemacht, nachdem er vorher um seine Entlassung nachgesucht. Zweifelsohne ist hier Eginhard Imma gegenüber, wenigstens was die Handlung angeht, im Vorteil. Doch eine Dramatisierung der Sage verlangt erst einige vorbereitende Scenen, die auf das Liebesverhältnis beider selbst hindeuten oder sich damit beschäftigen. Da wird naturgemäfs die Kaiserstochter im Gegensatz zu dem bescheidenen Schreiber mehr hervortreten müssen. Diese Anordnung findet sich auch bei Flayder, und sie kehrt in den späteren dramatischen Bearbeitungen immer wieder.

Eginhard ist erst der kühl zurückhaltende Liebhaber, der auf die Liebesbeteuerungen seiner Geliebten nur immer kurz und trocken antwortet und ihr gelegentlich zu erwägen giebt: „Sed quid de nuptiis fiet tuis?“ Er hat in einem Traum, den er Imma erzählt, einen Blick in beider Zukunft gethan, oder glaubt ihn vielmehr gethan zu haben. Ihm träumte, er habe in einem prachtvollen Blumengarten unter lauter Lilien, Veilchen, Rosen geschlafen und im Kosen mit diesen die Nacht verbracht. Beim Morgengrauen habe er aufserhalb des Gartens tiefen Schnee und zugleich ein schneeweifses, prachtvolles Pferd gewahrt, das ihn mit freudigem Wiehern mahnte, aufzusitzen. Er sei weggeritten, aber bald mit seinem Pferde in einen tiefen Graben gestürzt und darüber erwacht. „Nullus praeter me et te“, bedeutet er Imma, ist mit diesem Rofs und Reiter gemeint. Doch „te nisi mors mihi adimet nemo“, fügt er dann selbst ermutigt hinzu.

Was in Imma als Kindesliebe erschien, zeigt sich an Eginhard als ehrfurchtsvolle Scheu vor dem Kaiser, dessen Willen, Imma gegenüber, er sich stets unterwerfen will: „Nam advorsari patri sine dedecore et scelere summo non possumus.“ Und doch wird ihm dieser Vorsatz bald recht lästig, als er den „griechischen König“ zur Beschleunigung seiner Heirat mit Imma auffordern soll.

War Eginhards Charakteristik bisher einheitlich und bestimmt gezeichnet, so treten jetzt verwischte und mehr oder minder sich widersprechende Züge zu Tage. Schuld daran

trägt Eginhards Verwickelung in die zweite Liebesepisode. Er soll da der Bauerntochter zu ihrem Manne, ihrem Kinde zu seinem Vater verhelfen. Eginhard gilt bei den Ratsuchenden für einen „hominem strenuum atque optimum", und die Bittflehenden haben sich in der That nicht in ihm getäuscht. Nach genauer Prüfung der Sachlage schreitet er zur strengen Strafe und giebt somit illis aulicis aliis probum documentum . . . ne tale quisquam facinus incipere audeat. Gewifs eine korrekte Mafsregel, die dem, der sie verhängt, alle Ehre macht. Aber handelt denn Eginhard selbst danach? Zuerst macht er dem boshaften Liebesgotte den Vorwurf, dafs er so viel Unglück über die Welt bringe. Aber noch in demselben Selbstgespräche verfällt er in den eben gegeifselten Fehler, als er seiner Liebe zu Imma gedenkt:

„. . . Cur occasionem ego
Mihi ostentatam, tam optatam, tam brevem,
Tam insperatam amitterem! si quidem nemo uspiam est,
Quin ubi quicquam occasionis sit, sibi faciat
Bene. Praesertim cum Amoris vulnus sanet is
Ipse, qui facit."

Schnell ist denn auch sein Plan gefafst, die Prinzessin unter dem Vorgeben, eine Botschaft vom Kaiser zu überbringen, in ihrem Schlafgemach aufzusuchen. Dabei verfällt er zuletzt in einen geradezu cynischen Ton, wenn er sich plötzlich an die Zuhörer wendet:

„Interim vos hac nocte me non debetis, foras
Dum redeam, exspectare: nam mihi ad diliculum
Usque, cum Regis mei, quam accedo, filia,
Totam, quanta erit noctem, singularis fabula
Et taciturnum peragendum est interscenium."

Darauf wandelt sich das Bild nochmals. Wir haben wieder vor uns den Eginhard der ersten Scenen, den zärtlichen und doch kühl zurückhaltenden Liebhaber. So begegnet er uns am Schlufs jenes nächtlichen Stelldicheins — dieses selbst wird ja, wie eben erwähnt, „hinter der Bühne" gespielt —, wo er die Geliebte mahnt, ihn doch zu entlassen. War er vorher frivol verwegen, so ist er jetzt, da er den Schnee entdeckt und ihm dabei der gestrige Traum in Erinnerung kommt, völlig unentschlossen und ratlos. Als er jedoch schliefs-

lich keinen Ausweg mehr sieht, da gesteht er mutvoll vor dem Kaiser und dem Gerichtshof: „Peccatum maximum a me est, unam hanc noxiam omitte.“

Den Kaiser läſst der Dichter erst dort auftreten, wo ihm die Sage seinen Platz giebt, auf dem Beobachterposten der nächtlichen Schnee-Scene. Keine anderen, als die in der Chronik gekennzeichneten Züge treten an ihm dabei zu Tage. Indem er alles für göttliche Fügung hält, sieht er zugleich ein, daſs

„Tamquam matura poma, sic quoque nubiles
Puellas custodire plane esse arduum.“

Und er ist um so eher zum Verzeihen geneigt, als er getrost in seinen eigenen Busen greifen und sich gestehen darf:

„Non adeo inhumano ingenio sum satus ego
Neque tam imperito, ut, quid Amor valeat, nesciam.“

Auf die Charaktere der Nebenepisode verlohnt es sich nicht näher einzugehen. Sie bieten höchstens für das vollständige Fehlen eines das Ganze beleuchtenden historischen Hintergrundes in ihren obskuren Scenen einigermaſsen, wenn auch kläglichen Ersatz. Flayder kann sich da in der Ausmalung des lockeren Hoflebens gar nicht genug thun. Der Leichtsinn, mit welchem Imma sich Eginhard hingab, die Verwegenheit, mit welcher dieser hinwiederum zu seiner Geliebten drang, Karls Selbstgeständnisse in puncto amoris sind uns oben schon aufgefallen. Die obscönen Einzelheiten des zweiten „Liebesverhältnisses“ vervollständigen das ganze kulturhistorische Gemälde. Einige Punkte davon müssen noch später berührt werden.

Nur wenige neue Motive hat Flayder seinem Stoffe selbständig eingefügt. Hierhin gehört die wirklich originelle Idee, den Zuschauer in dem wunderschönen Traumbilde Eginhards beider Verhängnis im voraus ahnen zu lassen. Dadurch werden wir auf einen Augenblick des Anhörens der langatmigen und schwärmerischen Liebesgeständnisse überhoben und vor allem in Spannung versetzt. Neu ist auch der Gedanke oder vielmehr die Absicht, Eginhard zu dem Verlobten Immas mit dem Auftrage Karls zu schicken, seine Heirat doch zu beschleunigen. Dadurch wird wenigstens einigermaſsen Konflikt in Eginhard erzeugt. Wir finden einen ähnlichen Zug später bei Kratter.

Ausführlich wird Flayder auch in jener Scene, wo er den Kaiser erst wachend über seinen Büchern darstellt und ihn dann bei der Beobachtung des Tragens durch den Schnee nicht als „se continentem“ wie in der Chronik, sondern in Zornesausbrüchen und leise drohend in der beiden Dialog eingreifen läſst.

Die schon oben erwähnte Anlehnung Flayders an die Chronik ist oft recht streng durchgeführt. Abgesehen davon, daſs Zug um Zug des Flayderschen Stückes mit dem Gedankengang der Lorscher Sage identisch ist, finden sich zum Teil auch wörtliche Anklänge an den Sagentext. Daſs „divino nutu“ oder „divina dispositione“ sich Eginhard und Karl, dort wie hier, von ihrem Miſsgeschick betroffen glauben, ist nicht besonders auffällig. Mehr schon die wörtliche Anlehnung dort, wo Eginhard „flexis genibus missionem postulans“ klagt, daſs entsprechend seinen Diensten „condigna non rependi praemia“. Fast wörtliche Übereinstimmung herrscht aber vor allem in der Gerichtsscene:

Freher (Chronik):	Flayder:
Non ignoratis, inquit, humanum genus variis subiectum esse casibus . . . . Proinde non est desperandum, sed potius super hac re . . . divinae providentiae . . . pietas est exspectanda et expetenda.	. . . . Scitis, nos homines casibus Multis et variis objectos: Scitis quoque Non semper desperandum esse; sed haec facta Divinae committenda Providentiae. — — — — — — — — — — —
. . . . non exigam poenas, per quas infamia filiae meae magis videbitur augeri	Nec hos puniam, nec horum augebo infamiam,
. . . legitimo eos matrimonio coniungam, et rei probrosae honestatis colorem superinducam	Sed ambos iam iam matrimonialibus Coniungam vinculis. Sic hanc gravem notam Spetioso honestatis tegam velamine.

Viel stärker als Flayders sachliche Anlehnung an die Chronik macht sich sein sprachliches Abhängigkeitsverhältnis zu Plautus fühlbar[1]). Flayder steht in diesem unselbständigen Arbeiten nicht allein da. War es doch von jeher Gepflogenheit der humanistischen Schauspieldichter, Plautus und Terenz, jene beiden Lieblingsschriftsteller, stofflich und sprachlich sich im wahren Sinne des Wortes zu eigen zu machen. Worte, Redewendungen, ja ganze Verse entnahmen sie ihnen und fügten sie ihren eigenen Werken ein. In Flayders vor-

[1]) Auf Terenzianische Spracheigentümlichkeiten gehe ich nicht näher ein.

liegendem Lustspiel begegnen wir diesen Plagiaten auf Schritt und Tritt. Abgesehen von den Namen der bäuerischen Liebesepisode, Menalkas, Corydon und Amaryllis, die sich bei Theokrit finden, Antrax, der in der „Aulularia" des Plautus vorkommt, begegnen wiederholt rein Plautinische Wortbildungen, wie multibibus, merobibus, vinosissimus, nebulo, Diespiter, gallinaceus, coepulonus etc., und Redewendungen, wie conferre ad compendium, nugas agere, pugnis pectere, amor surreptitius etc. Auch vollständige Plautinische Versplagiate lassen sich wiedererkennen, die teils wörtlich, teils mit Veränderungen übernommen sind. Wörtlich kehrt wiederholt der Plautinische Vers wieder: Ut te Dii Deaeque omnes exemplis perdant pessumis. Einige Verse haben in etwas veränderter Form bei Flayder Eingang gefunden. Sie lauten in beiden Lesarten, der Plautinischen und der Flayders:

Plautus: Aulularia, Vers 398—402.	Flayder: II. Akt, 1. Scene.
Dromo, desquama pisces: tu Machaerio, Congrum, murenam ex dorsua quantum potest. Ego hinc artoptam ex proxumo utendam peto A Congrione tu istum gallum, si sapis, Glabriorem reddes mihi quam volsus ludiust.	. . . Tu nunc, Machario, multos barbatulos, Qui nunc in aqua ludunt ex dorsua, quantum potes ocyus, Atque omnia, dum absum hinc, exossata ut sint cura. Iam tu Dromo, Hos ceteros desquamma et purga pisces: Tu istum, si sapis, Gallum, glabriorem reddes mihi, quam Veneris speculum est.
Poenulus, 529 ff.	II. 4.
At si ad prandium me in aedem vos dixissem ducere, Vinceretis cervom cursu vel grallatorem gradu, Nunc vos qui mihi advocatos dixi et testis ducere, Podagrosi estis ac vicistis cocleam tartitudine.	Quos etiam si ad prandia voces, ibi cervum cursibus et gradu Grallatorem vincunt: sin vero quis advocatos et semel Testes ducat, ibi Podagrosi sunt et cochleae instar se movent.
Poenulus, 158.	II. 3.
. . . . non lutum lutulentius.	Ita nec lutum ipsum lutulentius . . . .
Mostellaria, 7 f.	II. 6.
An ruri censes te esse? abscede ab aedibus. Abi rus: abi directe, abscede ab ianua.	An ruri censes te esse? abscede, ab ianua hinc procul. Abi rus, heus abi directe: abscede hinc ab ianua.

Und so würden sich noch viele Stellen finden lassen, in denen Flayders Plautus-Belesenheit im hellsten Lichte strahlt. Lassen wir es dahin gestellt, ob Gedankenarmut oder die herrschende Sitte den Dichter zu jener Unredlichkeit trieb, die ihn mit fremden Federn sich schmücken liefs. Man kann dagegen einwerfen, dafs jene Stücke ja nicht nur zum Spielen, sondern vielmehr noch zum Lesen für die Latein lernende Jugend bestimmt waren. Da konnten diese sporadisch eingestreuten klassischen Stellen nur nützlich wirken. Es gab ja damals eine Strömung, die die heidnischen Klassiker aus den Schulen verdrängen und durch christliche Nachahmungen ersetzen wollte[1]).

Flayders Anlehnung an die Klassiker hatte auch stofflich eine starke, zumal Plautinisch-tendenziöse Färbung im Gefolge, Tendenzen, die sich gegen die „gefräfsigen“ und betrügerischen Köche, die dummen und unersättlichen Hofbeamten[2]), die putzsüchtigen Damen[3]) und (wie in Frischlins „Susanna“) gegen die geldgierigen Advokaten[4]) zuspitzen. Gelegentlich versetzt er auch dem Bauern- und Gelehrtenstolze einen gelinden Hieb; wenn er z. B. Corydon, der sich auf seinen Sohn, qui doctor est und ex ovo prodiit, viel zu Gute thut, ein Mädchen vom Lande verschmähen und ein „Jungfräulein vom Hofe“ dem tam docto et pulcro puero aussuchen läfst.

Auf die Einwirkung der klassischen Vorbilder ist es auch wieder zurückzuführen, wenn Flayder in den komischen Scenen dem rohen Geschmack seiner Zeit allzu freigebig huldigt. In Frischlin und andern hatte er hierin schon bedeutende Vorgänger gehabt. Auch Shakespeare hat ja diesem Ge-

---

[1]) Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nik. Frischlin von David Friedrich Straufs, Frankfurt a/M., 1856, S. 115.

[2]) Qui tanquam dolia inexplebilia gentium
Tributo ventres improbos alunt suos.

[3]) . . quae in templis, ubi saepius sunt virginum
Mercatus, se prostare et ostendi volunt.

[4]) Schadvocati et Iurgistae sive Iudices nennt sie der Dichter. Horum ianua similes sunt portitorum: si offers, patent: si non est, quod des, aedes non patent. Et hi lites serunt, ubi nihil litium est . . .

schmack seinen Tribut gezahlt. Von diesem zotigen Humor ist die ganze zweite Liebesepisode durchsetzt. Ihm huldigt der Oberkoch, wenn er über die Vorteile des Junggesellenlebens nachdenkt, huldigen die beiden Bauern, wenn sie von dem schlauen Verführer der Amaryllis sprechen oder trunken nach Hause schwanken, oder wenn sie sich in einer Prügelei mit den Köchen befinden, und unbeabsichtigt auch Amaryllis, wenn sie ihre Verführungsgeschichte erzählt. Ja, der ganzen Nebenepisode ist durchweg ein recht zotiger Charakter aufgeprägt.

Flayder hat sich die Dramatisierung der Sage nicht gerade schwer gemacht. Sein Stück hat einen ansehnlichen Umfang erreicht, und nie wieder ist später eine Dramatisierung der Sage auf eine gleiche Länge gebracht worden, was bei einer streng sachlich gehaltenen Bearbeitung auch ganz unmöglich wäre. Aber subtrahieren wir nur einmal von den 31 Scenen des Stückes die 13, die einen ganz eigenartigen, selbständigen Stoff behandeln, so bleibt nichts als ein klägliches, dürres Aneinanderreihen der wesentlichen Punkte des Lorscher Textes übrig. Damit fällt, oder vielmehr wandelt sich, dann aber auch der Charakter des ganzen Dramas. Die Komödie, die durch die Possenreifserrollen des Zusatzstoffes ganz gut gekennzeichnet war, wird zu einem ganz gewöhnlichen, gehaltlosen Rührstücke, dem jeder dramatische Accent, aber auch jegliche Handlung mangelt. Dasselbe Verfahren übte Flayder später noch einmal im „Grafen von Gleichen“[1]), wo ein miles gloriosus das mildernde komische Element vertreten mufste. Indessen Flayder steht mit diesem Gedanken durchaus nicht allein oder bahnbrechend da. Christian Weise beruft sich einmal in seinem „Freimütigen und höflichen Redner“ (§ 98) auf Luthers Judicium von Komödien. Er meint: Die in seinen Stücken, welche er zunächst für seine Schüler schrieb, „mit unterlaufenden Bauer- und Pickelheringspossen“ rechtfertigt er damit, dafs sie dazu dienen könnten, „die jungen Leute getrost zu machen, welche sich sonst mit

---

[1]) Ludovicus bigamus, aufgeführt am 25. Aug. 1625.

einer furchtsamen Schamhaftigkeit vor keinem Menschen wollten sehen lassen.“

Lediglich auf Ausdehnung des Stückes berechnet sind auch die ermüdenden und fast gehaltlosen Monologe, die allein zehn lange Scenen füllen, wie das allzu sorgfältig motivierte Auftreten und Abgehen der einzelnen Personen, indem oftmals über die Hälfte einer Scene vorübergeht, ehe sich jene erkennen oder an einander kommen.

Dafs das Schauspiel als solches, wenigstens was unsere Sage anlangt, ein ganz verfehltes zu nennen ist, das sahen wir ja schon in der unpassenden Berührung der Charaktere von Eginhard und Imma mit der frivolen, ästhetisch doch zu tief stehenden zweiten Liebesgeschichte. Nur insoweit wollen wir der Comoedia nicht ihren ganzen Wert absprechen, als sie in ihren Terenzianischen Metren damals wirklich, gemäfs des Verfassers Absicht, „lectu utilis“ sein konnte.

2. Wend-Telemann.

Frischlins Versuch, durch Zurückgreifen auf die Sagenstoffe der deutschen Vergangenheit („Hildegard“, „Frau Wendelgart“) das Drama neu zu beleben, blieb so ziemlich unbeachtet. Immer wieder beutete man die griechischen und römischen Klassiker aus oder suchte in der Bibel nach dramatischen Motiven. Noch Opitz glaubte in seinen Übersetzungen der „Trojanerinnen“ und „Antigone“ mustergültige Dramen aufstellen zu müssen. Andreas Gryphius griff zwar mit seinem „Carolus Stuardus“ in die unmittelbare Gegenwart, aber den deutschen Sagen steht auch er fern; und sein Nachfolger Lohenstein ging mit „Kleopatra“ und „Agrippina“ wieder auf die römische Geschichte zurück. Im übrigen war die Zeit, da man in Deutschland die Vorstellungen der englischen Komödiantentruppen besuchte, für das Wiederaufleben der einheimischen Sagenstoffe so ungünstig wie möglich. Und als dann allmählich das deutsche Element immer mehr in jene Truppen eindrang, da irrte ja das Drama noch obdachlos in stetigem Wanderzuge von Stadt zu Stadt, von Land zu Land.

Es wird uns also nicht wunder nehmen, wenn wir innerhalb eines Zeitraumes von über hundert Jahren auch von Dramatisierungen unserer Sage nichts hören. Diese Zwischenzeit würde aber noch erheblich verlängert erscheinen, wenn sich nicht die Oper, die ja bekanntlich schon seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in verschiedenen Städten sefshaft geworden war, der alten Sage von Eginhard und Emma angenommen hätte.

Der Hamburger Bühne gebührt das Verdienst, dafs sie bei ihrer schon an Verschwendungssucht grenzenden Fürsorge für die Oper den bis dahin vorherrschenden italienischen Einflufs zurückdämmte und durch Postel, Hunold, Feind, Mattheson u. a. für deutsche Texte sorgen liefs. Diesem Umstande verdanken wir auch eine Dramatisierung unserer Sage: „Die lasttragende Liebe oder Emma und Eginhard in einem Singspiele auf dem Hamburger Schauplatze Anno 1728 aufgeführt.“ „Die Music ist ein unvergleichliches Meisterstück von dem nie genung gepriesenen Herren Telemann[1) . . die Poesie verfertigte C. H. Wend . . . Gegeben auf dem Gosenmarkte den 22. November 1728.“

Bereits in der Einleitung verrät „die hamburgische Opera“ ihre genaue Vertrautheit mit dem Lorscher Texte und den sich damit eng berührenden Stellen aus Eginhards Lebensbeschreibung Karls des Grofsen. Sie fügt hinzu: „Der Verfasser hat zween berühmte Poeten des vorigen Seculi als den Schlesischen Hoffmannswaldau in seinen Heldenbrieffen und den holländischen Cats in seiner Manntragenden Magd zu Vorgängern.“ Auf den beiden letzten Vorlagen baut sich denn in der That in fast vollständiger Motiventlehnung das ganze Stück auf. Das beweist schon der Inhalt.

Am Hofe Karls wird ein Siegesfest gefeiert. Emma wird dabei auf Eginhard aufmerksam. Sie läfst ihn später zu sich bestellen. Es beginnen formell die Schreibstunden, und in einer derselben ereignet sich der sagengemäfse Zwischenfall. Beide werden zum Tode verurteilt, aber noch vor dem Schafott

---

1) Georg Philipp Telemann, 1681—1767, Komponist geistlicher Gesänge und zahlreicher Opern; vgl. Allg. dtsch. Biogr., Bd. 37, S. 552.

begnadigt und vermählt. Also genau der Gedankengang von Cats' Gedicht. Dementsprechend gestalten sich auch die Charaktere Emmas und Eginhards. Es sind einfach durchgepauste Zeichnungen der Helden desselben Gedichtes.

Emma hat, wie dort, die Führerrolle. Vergebens sucht sie die Glut zu dämpfen, die „ein einz'ger Anblick mir gegeben." Wohl will sie, wie bei Cats, „ehrbar bleiben":

„Weicht, weicht, ihr sträflichen Gedanken . . .
Ich gebe nur der Ehre,
Nicht euch Gehöre . . .",

doch da sie fürchtet, dafs sie ihren „Plagen

Erliegen mufs,
Ist es ja einerlei,
Die Krankheit oder Arzenei
Mag mich zu Grabe tragen".

Und so geschieht die Einladung und der Besuch. Auch hier weifs Emma sich zuerst geschickt zu verstellen. Bei Eginhards Liebesgeständnis droht sie: „Auch nur ein Traum davon verdient den Tod"; um ihm jedoch schliefslich selbst die gröfsten Zugeständnisse zu machen:

„Drum, komm bei Tage nur so offters nicht zu mir,
Wir wollen, uns zu sehn, die Nachtzeit lieber wehlen."

Und ganz in Hofmanswaldauschem Tone und fast demselben Wortlaut fordert sie ihn dann auf:

„Drum stell um Neune dich heut abends bei mir ein,
Mein Wünschen sei alsdann vermählt mit meinem Hoffen,
Difs Brieffgen schliefs ich zu und dir die Kammer offen".

Eginhard ist nur ein willenloses Spielzeug in den Händen der Prinzessin. Aus ihren Blicken hat er längst ersehen, dafs er „bei ihr nicht übel angeschrieben" sei, und seitdem ist er fest entschlossen, sie zu lieben. Auch er ist „zu schwach, die Flamme länger zu verstecken", zumal er der Prinzessin wahre Gefühle, ihm gegenüber, auch hinter der Verstellung zu erkennen glaubt. In dieser knappen Liebhaberrolle geht Eginhard nun auch vollständig auf. Zum Kaiser tritt er in gar kein Verhältnis. Auch die übrigen Rollen bleiben ihm fern, aufser etwa Emmas Kammerjungfer, der er sogar einmal seine Gegenliebe gesteht, um nur desto leichter bei Emma seine Absicht zu erreichen.

Beide, Eginhard und Emma, treten im Gegensatz zu fast

sämtlichen übrigen Behandlungen der Sage in der zweiten Hälfte des Stückes beinahe ganz von der Bühne ab. Erst am Schlufs erscheinen sie wieder mehr im Vordergrunde, als sie die Strafe für ihren Frevelmut büfsen sollen, wobei dann zugleich ihre gegenseitige Liebe sich von der edleren Seite zeigt.

Eine weniger seltene Erscheinung im Stücke ist Kaiser Karl. Doch auch seine Zeichnung ist sehr ungenau. Karl hat hier nur kulturhistorische Bedeutung, und so kommt er mit Eginhard und Emma erst in den Schlufsscenen in Berührung. Dabei zeigt er sich als rücksichtslosen Machthaber, den keine Bitte erweicht. Erst eine „Stimme aus den Wolken" kann ihn zur Verzeihung veranlassen.

Ihm zur Seite steht meist seine Gemahlin Fastrada, Emmas Stiefmutter, die, wie es schon in der Vorrede heifst, „in der Geschichte nicht das beste Lob hat". Ihre Zeichnung entspricht dem auch. Sie zeigt sich immer nur von der stiefmütterlichen Seite. Den etwa zur Verzeihung geneigten Kaiser sucht sie auf alle Weise umzustimmen, und von der schliefslichen Begnadigung ist sie aufs schmerzlichste enttäuscht.

Der Hofstaat ist vertreten durch „Adelbert, des Keysers Oberhofmeister," „Wolrad, des Keysers Oberkammerherr und Geheimderath" und „Alvo, einen keyserlichen General," „die alle drei würkliche Ministri des Keysers waren". Aufser dafs Adelbert und Alvo offen Eginhards Neider sind, Wolrad hingegen zuletzt sein Fürsprecher beim Kaiser wird, sind alle drei fast nur Statisten.

Doch damit ist das Personenverzeichnis noch nicht erschöpft; der erwähnten Liebesgeschichte gehen vielmehr noch, ähnlich wie bei Flayder, diesmal sogar zwei andere parallel. Heswin, ein sächsischer Geisel, der erst um Emmas Liebe sich erfolglos bemüht, und Hildegard, eine fränkische Prinzessin und Freundin Emmas, die lange Zeit eben so erfolglos für Heswin schwärmt, finden sich nach ihrer beiderseitigen Enttäuschung zuletzt in Liebe und werden ein Paar. Das dritte Liebesverhältnis hat Urban, Eginhards Amanuensis, und Emmas Kammerfrau Barbara zu Helden. Barbara wird mehrfach geliebt. Auch sie liebt vergebens, und zwar, wie schon erwähnt,

keinen Geringeren als Eginhard selbst. Doch auch Urbans Liebesmüh' ist umsonst, der Hofnarr Steffens ist sein glücklicher Nebenbuhler. Er bringt in der letzten Scene die Barbara auf dem Rücken getragen:

„Dieweil dem Keyser nicht gefällt
Dafs Weiber Männer tragen sollen,
So spiel' ich die verkehrte Welt . . ."

Auch diese beiden erhalten vom Kaiser die Heiratszustimmung.

Ausgesprochene Charaktere suchen wir in diesem Personenverzeichnis vergebens, sowohl in den Rollen der Hauptscenen als ganz besonders in denen der Nebenepisoden. Das ist um so verwunderlicher, als man bei der vollständigen stofflichen Anlehnung an Cats wenigstens auf die dort, wenn auch nur schwach ausgeprägten Charaktere hoffen konnte. Und da meint „die Opera" prahlerisch einleitend noch zu ihrem „Liebhaber", dafs er „hierinnen, wo nicht alles, doch die meisten Charakteres und Passionen, so die Sittenlehre löblich und schändlich abmalt, ausgedrückt finden" wird. Aber auch die stoffliche Genauigkeit läfst viel zu wünschen übrig. Die Gerichtssitzung, der verhältnismäfsig noch am meisten Wichtigkeit beigelegt wird, berührt der Dichter nur knapp. Die Richter kommen erst gar nicht zu Wort. Nur der Oberhofmeister ist für den Tod, desgleichen Eginhard, der „am Geheimderath das Protokoll hält". Mit den übrigen Hauptscenen ist Wend erst recht schnell fertig, so mit der nächtlichen Zusammenkunft und dem Tragen durch den Schnee. Von jener bekommt man überhaupt nichts zu sehen, sie wird nur angedeutet; und dieses wird als ganz nebensächliche Handlung im Hintergrunde einer schon besetzten Scene vorgeführt. Dagegen werden dann die Folgen jener nächtlichen Entdeckung in marinesk-gräfslicher Ausführlichkeit geschildert. Man vergegenwärtige sich nur die Scenerie: „Das Hinter-Theatrum öffnet sich und präsentiert ein mit schwarzem Tuche beschlagenes Schavot und vorwärts einen für den Keyser und die Keyserin aufgerichteten Sitz. Beide Seiten sind mit Soldaten besetzt, in der Mitte stehet ein Tisch, woran das peinliche Hals-Gerichte gehegt wird und von vorn zeiget sich der Nachrichter; beide werden in einem Sterbehabit und gefesselt

herbeigeführt.“ Und in vollem Einklang mit diesem Stimmungsbilde befindet sich der unversöhnliche Groll des Kaisers und die stiefmütterliche Rachsucht Fastradas, die beide der Schauerscene beiwohnen.

In grellem Gegensatz hierzu steht das die ganze Handlung geschmacklos durchziehende komische Element der Nebenepisoden, das auch in diesen letzten Scenen sichtbar wird. Diese seltsame Untermischung der Handlung wird oft sogar so stark, dafs, wenigstens in einem unbefangenen Zuschauer, keine einheitliche, völlige Teilnahme für das eine sagengemäfse Liebespaar entstehen kann. In der Schneescene, die doch naturgemäfs das am meisten charakteristische Motiv der Sage bildet, erscheinen, wie gesagt, Eginhard und Emma ganz nebensächlich im Hintergrunde, während gleichzeitig der Zuschauer an den Harlekinspossen im Vordergrunde sich ergötzt. Ein Nachtwächter nimmt nämlich Urban, der auf seinen Herrn wartet, die ausgesperrte Barbara, die beide einen lebhaften Wortwechsel führen, und als dritten im Bunde den angetrunkenen Hofnarren „in Arrest“. Die beiden ersteren bemerken das Liebespaar gar nicht, nur Steffens giebt der seltsame Anblick Stoff zu witzigen Bemerkungen. Die Scene selbst spielt in einer „Strafse der Stadt Achen“, die „mit Laternen besetzt ist“, und Emma trägt den Eginhard nicht nach Hause, sondern nur bis zur nächsten Strafsenecke.

Wend hat wie Flayder einzelne Stellen aus der jeweiligen Vorlage fast wörtlich übernommen. So trägt deutlich den Stempel der Hofmanswaldauschen Einleitung zu den Heldenbriefen folgende Stelle:

> „Nimm, Eginhard, nun deine Trägerin,
> Du, Emma, deine Last zum Ehegatten hin,
> Und um das Tragen werdet ihr
> Euch künftig schon vertragen.“ [1])

Ebenso stimmen die schon angeführten Verse, in denen Emma Eginhard zur bestimmten Stunde einlädt, fast wörtlich mit Hofmanswaldau überein. Das Alphabet, das der Schreiber

---

[1]) Bei Hofmanswaldau heifst es: „Eginhard hat allhier seine Trägerin, meine Tochter zur Gemahlin, des tragens halber werdet ihr euch hinfort anderwege mit einander vergleichen.“

der Prinzessin übersendet, ist zwar umgearbeitet, geht aber in der Idee doch auf Cats-Baerle zurück.

Das Einzige, was vielleicht am Stücke gefällt, ist die grofse Mannigfaltigkeit des Bühnenhintergrundes, der ständige Wechsel der Scenerie, der uns bald in des Kaisers „Audienzgemach“, bald in ein „Bad zu Achen, mit seinen Grotten“ u. s. w., bald in Emmas Kabinett, bald in ein Gefängnis und schliefslich auf den Richtplatz versetzt. Doch das sind ja weniger Vorzüge, die das Stück dem Dichter verdankt; sondern sie finden vielmehr in einer zufälligen Erscheinung, nämlich dem Reichtum der prachtliebenden Hamburger Bühne, ihre Erklärung. Auch hier steht, was bei den damaligen Opernverhältnissen sehr oft zutraf, „die Ausstattung mit der Hohlheit der dargestellten Handlung in kläglichem Widerspruche“ [1]).

Im übrigen lehrt die Telemannsche Oper wieder, dafs die Sage von Eginhard und Emma sich gar schlecht als Grundlage einer Posse eignet: die Motive verschwinden fast unter dem Eindruck des Lächerlichen, die Charaktere werden zur Karikatur.

3. Kratter.

Die Strömung, die Goethes „Götz“ in unserer Litteratur erregte, verlief erst sehr spät und allmählich in Form von Ritterdramen und -Romanen im Sande. Unter letzteren sahen wir auch den Roman der Naubert auftauchen. Er hinwiederum veranlafste wohl eine Dramatisierung unserer Sage, die im Jahre 1799 in der Ostmark erschien: „Eginhard und Emma“, ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Franz Kratter [2]), ein Prosastück.

Kratter [3]) gehört in die Zahl jener Vielschreiber, die zu

---

[1]) Vgl. Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Litteratur, S. 416.

[2]) Frankfurt am Main bei Friedr. Efslinger 1801.

[3]) Goedeke III[1], 856; IV[2], 227. — Allg. dtsch. Biographie. XVII, 55 ff. — Wurzbach 1865: 13, 144. — Friedr. Rafsmann: Pantheon deutscher jetzt lebender Dichter und in die Belletristik eingreifender Schriftsteller, Helmstädt 1823, Fleckeisen. — Mnemosyne (Lemberger Unterhaltungsblatt und Beil. d. Deutsch. Lemb. Zeitung) 1831, Nr. 45: Erster und letzter Besuch bei Kratter. — J. Meyer, das gröfsere Konversationslexikon, XIX, 1, S. 55.

Anfang des Jahrhunderts unsere Bühnenlitteratur mit ihren Stücken überschwemmten und die mit wenigen Ausnahmen — Kotzebue — fast eben so schnell wieder der Vergessenheit anheimfielen, wie sie kaum angefangen hatten, genannt zu werden.

Kratter war 1758 zu Oberndorf am Lech geboren, studierte in Dillingen Philosophie und Theologie, später in Wien, wo er zugleich als Sekretär beschäftigt war, die Rechte. 1791 kam er nach Lemberg, übernahm dort 1800 die Theaterdirektion, die er bis ungefähr in die Mitte der Zwanziger Jahre führte. Er starb als Gutsbesitzer am 8. November 1830 in Lemberg.

Aufser unbedeutenden Romanen schrieb er bühnengerechte, aber dichterisch wertlose Dramen. Seine Neigung zur Geschichte brachte ihn auf das Ritterschauspiel. Es entstanden: „Das Mädchen von Marienburg“, „Die Verschwörung wider Peter den Grofsen“, „Der Friede am Pruth“ u. s. w.

Unter der Wiener Censur hatte er viel zu leiden, da sie seinem „Mädchen von Marienburg“ und dem „Weisen im Unglück“, obgleich jenes Stück schon zweimal gedruckt und auf dem Burgtheater mehr als hundertmal gegeben worden war, die Druckerlaubnis versagte, „andere aber so unbarmherzig verstümmelt hatte, dafs Kratter einen nicht - österreichischen Verleger wünschte“. Ein zu diesem Zwecke[1]) an Tieck gerichteter Brief vom 16. April 1829 hat heute seinem Namen Holteis sicher viel zu ungerechten Spott und Hohn angehängt[2]). Aufser den zehn in jenem Briefe genannten Stücken hatte er noch sechs verfafst, die bisher ungedruckt und umzuarbeiten waren und die „in zwei Jahren zum Drucke fertig werden“ sollten. Zu den umzuarbeitenden gehörte auch „Eginhard und Emma“. Das Stück ist wohl nie aufgeführt worden; wenigstens erfahren wir darüber nicht Genaueres.

In der Zusammenstellung seines Personenverzeichnisses scheint Kratter eine glückliche Wahl getroffen zu haben. Aufser den eigentlichen Trägern der Sage Eginhard, Emma und Kaiser Karl treten auch dessen beiden Paladine Alkuin

---

[1]) Goedeke fügt hier: „angeblich, aber nicht wahrscheinlich“ ein.

[2]) Briefe an Ludw. Tieck, hrsg. v. K. v. Holtei, II, 213.

und Angilbert auf. Auch Wittekind findet als Bewerber um Emmas Hand Erwähnung.

Abweichend von der Sage verlegt Kratter den Schauplatz nicht nach Aachen selbst, sondern „die Handlung geht vor auf einem Meierhof des Kaisers in der Nähe von Aachen“. Vom ersten Aufzug bis zum sechsten Auftritt des fünften Aufzugs ist die Scenerie dieselbe, „ein Saal nach antikem Stil“.

Der Gedankengang ist kurz folgender. Zwischen Eginhard und Emma besteht ein Liebesverhältnis, das von dieser ständig gefördert wird, jenen mit Besorgnis erfüllt. Da trifft Wittekinds Werbung ein. Eginhard will mit einer Gesandtschaft nach Rom reisen; Emma zwingt ihn vorher noch, sie am Abend zu besuchen. Der Kaiser wird auf die Schneescene aufmerksam gemacht und läfst beide sofort verhaften. Eginhard wird zum Tode verurteilt, Emma soll ins Kloster gesteckt werden. Es stellt sich jedoch Eginhards Unschuld heraus, und beide werden begnadigt und vermählt.

Besonders psychologisch vertieft sind auch Kratters Charaktere nicht. Einigermafsen stark gezeichnet hat er vor allem die Gestalt Eginhards, des pflichtgetreuen Geheimschreibers.

„Ja, wenn es hier nur ruhig wäre!“ klagt dieser, auf das Herz deutend. Vergebens sucht er in dem Wirbel der Geschäfte seine „unselige Leidenschaft“ zu betäuben. Vom Anfang des Stückes an tritt uns Eginhard, fast wie bei Flayder, als der besonnene, spröde Liebhaber entgegen. Früher war er weniger zurückhaltend. Emma klagt: „Sonst war Eginhard so gern bei seiner Emma!“ oder ein andermal: „Fort mit diesem Trübsinn! Er kleidet Euch so übel. Eure Hand! Euren Blick in dieses Auge! So besprachen unsere Seelen sich zu ganzen Stunden. Das waren Zeiten, Eginhard! O werdet wieder froh und heiter!“ Er erwidert: „Wifst Ihr, was dazu gehört? — Reines Bewufstsein.“ Immer entschiedener, kühler tritt er, der überlegende, ernste Mann zurück von dem heiteren, lebenslustigen Mädchen. Kann denn ihre Liebe überhaupt einmal zum guten ausschlagen? „Leichtsinnige Emma, denkt Ihr nicht an die Zukunft?“ mahnt er, „schaudert Ihr nie zurück vor den Folgen einer solchen Liebe?“ Er droht,

zu entfliehen, allein Emma ist unwiderstehlich, unerschöpflich an Wendungen. Hat sie doch den ersten Anlafs zur Liebe gegeben, den ersten Kufs auf seine „erschrockenen Lippen“ gewagt. Alle seine Einwendungen sind vergebens. Er wird immer noch wortkarger. Schliefslich steht bei ihm der Vorsatz fest: „Zurück, zurück vor diesem schaudervollen Abgrunde! — Der Tugend treu zu sein oder herabzusinken zum Scheusal der Menschheit! Eines von beiden! Kein Ausweg, keine Mittelstrafse ist möglich!“ Sein Trübsinn grenzt in der Begegnung mit Angilbert schon hart ans Sentimentale. Er denkt zurück an beider Jugendjahre und ihre „reinen, schuldlosen Herzen“, um schliefslich dem Freunde zu gestehen, dafs er nicht glücklich sei und es nie, nie mehr sein werde. Scene um Scene rückt so Eginhard unserem Mitleid näher. Bald macht ihm der Kaiser von Wittekinds Werbung und seiner eigenen Zusage Mitteilung. Eginhard bittet um die Gesandtschaft nach Rom. „Ich sehne mich nach fremder Luft“, antwortet er auf des überraschten Kaisers Frage; andern Tags schon will er abreisen. Doch all sein Ankämpfen gegen das widrige Geschick, sein Entsagungsmut, seine geplante Flucht sind vergebens. Immer enger spinnen sich um ihn des Schicksals Fäden, bis er sich schliefslich, durch Emmas resolutes Vorgehen verleitet, im Banne der tragischen Schuld verbotener Liebe gefesselt sieht.

Hatte Kratter bis dahin das Bild Eginhards ziemlich eigenmächtig mit nur wenigen, gröfstenteils melancholischen Farben gemalt, so begegnen wir nach der nächtlichen Scene einer entschiedener auftretenden, thatkräftigeren Erscheinung, dem Eginhard der Sage. Dieser tritt mutig und entschlossen vor den Kaiser, um ihn mit Aufbietung aller Beredsamkeit von seiner alleinigen Schuld, dagegen Emmas reinster Unschuld zu überzeugen und das Todesurteil zu erwarten.

Emmas Charakter hat der Dichter eigentümlich gestaltet. Dem Gutsbesitzer Kratter scheint bei der Zeichnung dieser Figur weniger das Ideal einer Prinzessin als das einer Gutsbesitzerstochter vorgeschwebt zu haben. Seine Emma ist ein kindlich naives Mädchen, das seinen Spielkameraden haben mufs. Sie begeistert sich für Kühe, Kälber, Hühner, Marställe,

Spinnstuben und Scheunen, kurz sie ist einfach eine Gutsbesitzerstochter, die noch obendrein in ihren Hauslehrer verliebt ist.

Die Liebe dieses Naturmädchens zu Eginhard kann nicht befremden. Eginhard ist ihres Vaters rechte Hand, dann und vor allem auch ihr Lehrer. Sie verlangt nicht, dafs er sie „gerade lieben“ soll, nur sie soll ihn lieben dürfen.

Vergebens sucht man in dieser Zeichnung die Emma der Sage. Wie Kratter bemüht ist, über das ganze Liebesverhältnis den Schleier der Unschuld zu ziehen, so gebührt ihm das Verdienst, die bisher meist nur höchst sinnlich gezeichnete Emma mit einem Tugendnimbus umkleidet zu haben. Nur diese ist für das Drama verwertbar, oder dasselbe bleibt ohne allen moralischen Gehalt. Eginhard und Emma berühren sich in ihren stärksten Gegensätzen. Er ist ein wortkarger, melancholisch-ernster Mann, sie ein übersprudelndes, lebenslustiges Mädchen; berechnet er ängstlich alle Folgen, so ist ihr um die Zukunft nicht bange; ist er von der Aussichtslosigkeit ihrer Liebe überzeugt, so ist sie bereit, offen allen Hindernissen entgegenzutreten; vermeidet er gänzlich, von seiner Neigung zu reden, so spricht sie unermüdlich von ihrer Liebe zu ihm. Kurz, Emma tritt im ganzen ersten Teil weit mehr fördernd auf als ihr Partner Eginhard. Sie hat sozusagen die Fäden der Handlung in der Hand.

Wie gelingt es nun dem Dichter, seine von der Sage so sehr abgewichene Emma wieder auf den alten Weg zu bringen? Wie ermöglicht er diesen beiden Tugendmustern das nächtliche Stelldichein? Kratter macht sich das sehr leicht.

Es ist der Abend vor Eginhards geplanter Abreise, mit Tagesanbruch will er fort. Emma versucht noch einmal, ihn davon abzuhalten.

> Eg. „Es bleibt unwiderruflich.“
> Em. „Ich hab' Euch noch so viel zu sagen.“
> Eg. „Nichts mehr, gute Emma, durchaus nichts mehr!“
> Em. „In einer Stunde —“
> Eg. „Bin ich reisefertig.“
> Em. „In einer Stunde seh' ich Euch in meinem Schlafgemach.“

Eginhard ist erschrocken. Auch wir sind nicht wenig überrascht. Dieser Übergang kommt doch zu plötzlich. Müssen

wir nicht an Emma beinahe irre werden? Naive Kindlichkeit grenzt hier hart an sträflichen Leichtsinn. Was kann sie überhaupt von ihm wollen, zumal an dem Ort und zu der Stunde?

Kratter kommt hier an die gefährliche Klippe, an der er scheitern mufste. Er wollte ästhetischen und sagenhistorischen Rücksichten gerecht werden. Emma und Eginhard wurden zu Tugendmustern umgewandelt, der Fehltritt sollte aber, wenn auch in harmloserer Form, bestehen bleiben. Hier ist die Stelle, wo Dichtung und Sage sich die Hand reichen sollen. Mit einem Gewaltstreich will sich nun der Dichter aus der Schlinge ziehen, um mit einem Satze sich in das sichere Gebiet der ihn deckenden Sage zu retten.

Analog Eginhard gleicht sich Emma jetzt ganz der Sage an. Hier wie dort ihr aufopferungsvolles Eintreten für Eginhard, das hier sich noch etwas stärker geltend macht, da sie ja als die alleinige Urheberin der Schuld sich fühlen mufs, andrerseits der Vater sie gern schonen möchte.

Zwischen Eginhard und Emma steht Kaiser Karl. Eine undankbare Rolle! Flayder hatte ihn, streng sagengemäfs, eigentlich erst als den Beobachter der Schneescene eingeführt, und zwar mit Unrecht. Denn eine Dramatisierung der Sage wird von Anfang an aus kulturhistorischen Rücksichten ihr Hauptaugenmerk auf ihn richten müssen.

Karl ist im eigentlichsten Sinne nicht Hauptfigur. Zumeist lehnt er sich an die Charaktere der beiden Haupthelden an; an Eginhard bei der Schilderung des Verhältnisses von Kaiser zu Geheimschreiber und Hauslehrer, an Emma in seiner Beziehung als Vater. Darnach lernen wir ihn als einen jovialen alten Herren kennen, der mit inniger Dankbarkeit und ängstlicher Besorgnis für seinen treuen Diener erfüllt ist und der auch gelegentlich einen Scherz zu machen versteht. Karl hat ferner seine Freude an der Jagd und vor allem an der Landwirtschaft. Hier hat sich augenscheinlich wieder der Dichter ein wenig von dem Gutsbesitzer Kratter beeinflussen lassen, wie überhaupt der ganze erste Teil bis hinein in den dritten Akt eher geeignet ist, uns in das Stillleben eines gewöhnlichen Landgutes, als in die Sommerresidenz Kaiser Karls zu versetzen. Sehen wir nur einmal von den Namen der darstellen-

den Personen ab, so fällt damit der ganze historische Nimbus der Scenen, und was übrig bleibt, ist nichts als eine alltägliche ländliche Liebesromanze, die zufällig ein Gutsfräulein und etwa den Hauslehrer oder den Verwalter zu Helden hat. Daran trägt die beinahe alleinige Schuld die schwache, ja fehlerhafte Charakteristik Kaiser Karls. Seiner Figur fehlt vor allem die Einheit. Erst ein zufriedener, reumütig in die Arme der Natur zurückgekehrter Landwirt und zärtlicher Vater, der dann politischen Rücksichten sein Kind zu opfern gedenkt, entpuppt er sich weiter als rücksichtslosen, grausamen Wüterich, der jeder, auch der zartesten Bande vergifst und gegen alles Zureden taub bleibt, und den in dieser Gestalt die Sage nicht einmal kennt; wenn er auch schliefslich, von der Unschuld der beiden überzeugt, ihnen verzeiht.

Nur den Vater hat der Dichter in der Rolle Karls einigermafsen zu zeichnen vermocht, und hin und wieder giebt er ihm einen ihm schlecht stehenden kaiserlichen Anstrich. Zudem läfst er sich die günstige Gelegenheit, den Kaiser uns vor Augen zu führen, die Schilderung der Gerichtsversammlung, des Fürstenrats, vollständig entgehen.

Die Rollen Alkuins und Angilberts haben auf den Gang der Handlung keinen Einflufs. Sie sollen dem Stücke die gehörige Ausdehnung geben und die nötige Zeit zwischen den Hauptpunkten der Handlung ausfüllen. Zu diesem Zwecke mufs sich sogar Angilbert, der doch bekanntermafsen von Jugend auf an Karls Hof erzogen worden war, von Eginhard erst noch dramatisch einführen lassen. Gewissermafsen müssen die beiden Personen auch das Fehlen des historischen Hintergrundes verdecken und Eginhard und Karl stärker hervortreten lassen. Doch sind sie der Sage neu und finden sich sonst nie in Verbindung mit ihr.

Die bedeutungslose Rolle Gertruds, der Kammermagd Emmas, erinnert an die confidente der französischen Dramen. Gertrud scheint bei Überbringung von Emmas Brief an Eginhard in den Liebeshandel eingeweiht zu sein. Sie entpuppt sich bald als ein abergläubisches, furchtsames Mädchen, dessen Gespenstersehen erst den Kaiser auf die Schneeaffaire aufmerksam macht. — Zweifellos ist diese willkürliche Änderung des

Hauptmotives eine ganz ungehörige Schlimmbesserung der Sage. Es steht doch dem Kaiser nichts im Wege, indem er einmal zufällig ans Fenster tritt, die Entdeckung selbst zu machen.

Im grofsen Ganzen finden wir bei Kratter natürlich die Hauptzüge der Sage nach dem Lorscher Texte wieder. Daneben ist aber auch keineswegs der Einflufs von Omeis und, wie schon bemerkt wurde, der der Naubert zu verkennen. Die Schwierigkeit, den an und für sich äufserst dürftigen Stoff, wie ihn die Chronik giebt, zu dramatisieren, liefs schon Flayders „Imma portatrix“ genügend erkennen. Flayder war im Nachteil. Ihm lag der Stoff nur in der knappen Form der Chronik vor. Zu eigener, origineller Ausgestaltung der Sage fehlte es ihm an Kraft, und welche Mühe verursachte es ihm, durch Anflicken nicht hineinpassender Stoffe seiner Comoedia die nötige Ausdehnung zu geben! Günstiger lagen schon die Verhältnisse für Kratter. Die Sage hatte inzwischen einige, wenn auch nicht überall durchgreifende, teils ändernde, teils vervollkommnende Zusätze erhalten durch Baerle-Omeis und Benedikte Naubert.

An Omeis erinnert die Erscheinung, dafs die beiden Liebenden bei ihrem nächtlichen Gange durch den Schnee vom Kaiser, der noch nicht zu Bett gegangen, sondern in einem Gespräch mit Angilbert sich befindet, nicht nur, auf Gertruds erschreckende Nachricht hin, nicht stillschweigend beobachtet werden, sondern sogar selbst auf des Kaisers persönliches Anrufen sich stellen — bei Omeis waren sie auf seinen Befehl von der Wache festgenommen worden. Diese Version mufste Kratter notgedrungen annehmen. Denn während die Handlung des Tragens dem Zuschauer nicht sichtbar wird, befindet sich, wie oben erwähnt, der Kaiser zu gleicher Zeit auf der Bühne. Es würde uns aber, da wir auf der Bühne Thaten sehen wollen, wenig befriedigen, sollten wir uns mit dem Zornesausbruch des getäuschten Vaters begnügen müssen, während der Gegenstand der Entrüstung uns verborgen bleibt. So sehen wir denn in der folgenden Scene das beschämte Paar vor dem Kaiser stehen.

Stärker macht sich die Einwirkung der Naubert bemerkbar. Von ihr hat Kratter zunächst das Verhältnis des Lehrers Eginhard zu seiner Schülerin Emma übernommen, wobei es sich weniger um pedantische Lese- und Schreibübungen handelt,

wie bei Baerle-Omeis, als vielmehr um Emmas ganze Erziehung. Der Naubert eigentümlich ist auch die Einführung Wittekinds und seine Werbung um Emma. Hier, wie überhaupt in der ganzen Anlage des Personenverzeichnisses (Alkuin, Angilbert), will der Dichter möglichst historisch bekannte Figuren vor Augen stellen. Ein glücklicher Fortschritt, wenn wir an Flayders nichtssagende Phantasiegestalten der Nebenrollen zurückdenken. Augenscheinlich stammt von der Naubert auch die Zusammenstellung von Emma und Adelheid. Bei Kratter ist Adelheid Emmas Muhme. „Sie ist schön und stolz und geizt nach einem Throne.“ Darauf baut Emma ihren Plan. Wittekind soll getäuscht werden, indem Emma Adelheid ihren Namen borgt. Doch die List kommt nicht zur Ausführung, da Eginhard ihr nicht beistimmt. Bei der Naubert ist bekanntlich die Vertauschung der Namen beider unfreiwillig und Thatsache, und Wittekind wirbt wirklich um Adelheid, die er für des Kaisers Tochter Emma hält. An den Einflufs der Naubert dürfte vielleicht auch die Einführung der Büfserin erinnern; spielen doch Klosterideen in ihrem Roman eine Hauptrolle.

Mit Glück verwebt Kratter aufserdem mit seinem Stoff die aus den „Jahrbüchern“ entnommene Sendung Eginhards nach Rom. Bei der Gestaltung der Sage, wie sie der Dichter vornimmt, war ein derartiges Einschiebsel nötig geworden. Vor allem beansprucht das die Sprödigkeit Eginhards. Denn wie soll da die conditio sine qua non, das nächtliche Stelldichein, ermöglicht werden? Hier bedarf es der vollen Wucht des Abschiedsschmerzes, den die Reise Eginhards nach Rom in Emma hervorruft, um diesen nicht nur zu veranlassen, sondern sogar zu zwingen, dafs er zu bestimmter Stunde bei Emma sich einfindet.

Aber von vornherein verfehlt war die Anlage der Scenerie, ihre Verlegung auf einen Meierhof. Es besteht durchaus kein Grund, an der Zusammengehörigkeit der Sage mit dem kaiserlichen Palast auch nur den geringsten Anstofs zu nehmen. Im Gegenteil, die gröfsten Schwierigkeiten und eine nicht gerade vorteilhafte Änderung hat eine Verlegung nach einem andern, noch dazu ländlichen Schauplatze zur Folge. Gewaltsam müssen wir unsere Phantasie von dem alten, uns lieb gewordenen

historischen Hofe Karls losreifsen, um dafür ein nüchternes, rein landwirtschaftliches Bild vor unseren Augen entrollt zu sehen. Dafs darauf unsere Sagengestalten sich sonderbar ausnehmen müssen, versteht sich von selbst. Unverständlich bleibt nur, wie Kratter wegen dieses so selbstgefällig aus seinem eigensten Interessenkreise herausgezeichneten Gemäldes der Sage solchen Zwang anthun konnte. Doch die Folgen hat er selbst zu tragen. Seine Helden sind notgedrungen zur Unthätigkeit verdammt. Sind sie doch alle aus dem ihnen zukommenden Wirkungskreise herausgerissen. Eginhard zeigt sich nur immerzu in Seelenkonflikten; Emma kann auch nicht gut in ihrer landwirtschaftlichen Thätigkeit dargestellt werden; Karl im Jagdkostüm scheint nur auf die Schneescene zu warten; Alkuin und Angilbert langweilen durch philosophische und poetische Betrachtungen. Die einzige That ist das Tragen durch den Schnee, und das sehen wir nicht. Und doch nennt sich das Stück ein „Schauspiel“. Dazu kommt noch, dafs das ungeschickte Zusammenschmieden von Dichtung und Sage nicht geeignet ist, unsere ohnehin mangelhafte Teilnahme zu erhöhen.

4. Fouqué.

Fast zur selben Zeit, als Kratter den alten Stoff gestaltete, regte die stark romantische Sage ein tiefer angelegtes Dichtergemüt zur Dramatisierung an. Indessen erst zehn Jahre später erschien sein Werk in der Litteratur und nach weiteren drei Jahren schliefslich auf der Bühne: „Eginhard und Emma“, ein Schauspiel in drei Aufzügen von Friedrich Baron de la Motte Fouqué[1]) (Nürnberg 1811).

Über die Entstehungsgeschichte des Stückes sind wir im Vergleich zur Entwickelung anderer Fouquéscher Werke nur unvollkommen unterrichtet. Fouqué selbst begnügt sich in seiner „Lebensgeschichte“ mit einem Hinweise auf jene „Aschersleber Zeiten“, wo „dem Jüngling, neben anderen poetischen Gegenständen, auch diese Gestaltung vorschwebte“. Fern liegt wohl der Gedanke, dafs schon der sechzehnjährige Kornett im damals zu Aschersleben garnisonierenden Kürassierregiment

[1]) Vgl. Fouqué und Eichendorff, hrsg. von M. Koch, I. Teil, S. XVIII ff. (Kürschners Deutsche Nationallitteratur, Bd. 146).

Weimar sich mit dem Stoffe getragen habe. Indessen hatte schon damals „die altväterliche wohlhabende Stadt manch sagenhafte Erinnerung aus wackerer Vorzeit“ in dem Jüngling geweckt und zarte Saiten berührt. Und als es dann „ins Feld“ ging, an den Rhein, da winkten ihm von den vorübereilenden Burgen und Schlössern immer häufiger jene Gestalten, mit denen er so gern seine Phantasie beschäftigte; verdankt ja doch auch „Der Zauberring“ seine Schilderung der „edlen Mainstadt“ Frankfurt diesem Kriegszuge. Ob damals auch unsere Sage den Dichter schon beschäftigt haben mag? Sicher lernte er sie kennen nach seiner Rückkehr nach Aschersleben, wo er die neue Leihbibliothek fleifsig benutzte und sich durch die Romane der Benedikte Naubert besonders angesprochen fühlte. Also finden wir auch hier wieder die erste thatsächliche Anregung von dem Naubertschen Romane ausgehen. Indessen mag auch die Übersetzung des Chronicums Laureshamense durch Helferich Peter Sturz, die 1776 im „Deutschen Museum“ erschienen war[1]), Fouqué nicht unbekannt geblieben sein. Aber in der Zeit, da „es mit dem eigenen Gesange“ sich „noch immer nicht wieder zum rechten Schwunge bei dem Jünglinge gestalten“ wollte, vermochte Fouqué an dramatische Scenen sich erst recht nicht zu wagen. Ja, die Lorscher Sage stiefs ihn damals sogar ab, da ein ihn „trügender Wahn von puristisch weiblichem Schönheitsideal sich nicht mit jenem Forttragen des Geliebten über den Schnee durch die Geliebte vertragen wollte.“ „So ward der Stoff beiseite gelegt“, und er blieb vergessen, bis die Beschäftigung mit eng verwandten Sagencyklen ihn unwillkürlich wieder ans Licht förderte. 1806 hatte Fouqué seine „Roncevalromanzen“ erscheinen lassen; 1809 war das „in den kunstreichen Mafsen des Titurel“ gedichtete, aber erst 1816 durch Franz Horn herausgegebene Ritterlied „Karls des Grofsen Geburt und Jugend“ abgeschlossen. Die Gestalt Kaiser Karls, den er 1812 auch in der „Nacht im Walde“, einem dramatisierten Abenteuer des Kaisers, und der „Irmensäule“ einführte, und seine Umgebung waren ihm also bereits vertraut. Jetzt erinnerte sich der

---

[1]) Auch in seinen Schriften (Leipzig 1782) II, 292.

Dichter an die „langsam aufsteigenden Gebilde“, die ihm damals in Aschersleben vorgeschwebt, an die Sage von Eginhard und Emma; und nun „ging die Bearbeitung rüstig und rasch von statten“. Das Drama wurde eine der glücklichsten Gestaltungen unserer Sage, und Fouqué hat diesen Vorzug des Stückes selbst empfunden, als er ihm einen Platz in seinen „ausgewählten Werken“ einräumte.

Der Inhalt ist folgender. Am kaiserlichen Hofe werben der sächsische Ritter Degenwert und, für seinen Herrn, auch der griechische Gesandte Arsaphius um Emmas Hand. Dieser erhält einen abschlägigen Bescheid, Degenwert dagegen die Erlaubnis, der Prinzessin Ritter sein zu dürfen. Ihr Liebhaber ist längst Eginhard . . . . Der übrige Gedankengang entspricht völlig dem des Lorscher Textes.

Fouqués Charaktere stehen hoch über denen der bisher behandelten Dramen.

Kratter hatte seinen Eginhard nicht gerade sehr vorteilhaft ausgestattet. Er hatte sich's genügen lassen, ihn in seinem Verhältnis zu Karl und Emma zu zeichnen. Seine eigene Individualisierung war nur mangelhaft. Es fehlten ja auch dazu jene Scenen, in denen Eginhard selbständiger hervortreten konnte. Den Kern der Sage, die Ereignisse jener Nacht, gab uns Kratter nur sehr verstümmelt. Wer weiſs, wie sein bleichsüchtiger, melancholisch-entsagender Eginhard dabei auch ausgesehen hätte! Fouqué dagegen bringt diese Scenen. Er legt sogar sagengetreu den Hauptwert in sie. Naturgemäſs muſs Eginhards Rolle dabei auch an Bedeutung gewinnen; erwächst ihm doch nun eine ganz andere Aufgabe.

Im ersten Aufzuge ähneln sich Kratters und Fouqués Eginhard ziemlich auffallend. Beide eröffnen die Scene mit einem Monologe, in welchem gleichmäſsig ihre Ergebenheit gegen den Kaiser Ausdruck findet und ebenso die ersten Gefühle ihrer stillen Liebe ihnen zu Bewuſstsein kommen. Und doch, welcher Unterschied schon hier zwischen dem wortkargen, rein geschäftsmäſsigen Eginhard Kratters, den düstere Ahnung seufzen läſst („indem er auf die Brust deutet“): „Ja, wenn es hier nur ruhig wäre!“, und dem Helden Fouqués, der in Liebessehnsucht schwelgt:

„Da wird der thör'ge Kobold in mir wach. —
Wer so allein mit ihr den duft'gen Wald
Bewohnen dürfte! — Mit dem frühsten Schein
Ein guter Morgen von den süfsen Lippen,
'ne gute Nacht, wenn Stern' am Himmelblau —
Ei, lafs doch ab und hüte deine Thorheit
In stiller Brust vor jedem Menschenkind."

Sehr entsagungsvoll ängstlich klingen diese Worte durchaus nicht, ein wenig süfslich vielleicht. Immerhin ist unserem Eginhard ein genügendes Mafs männlicher Entschiedenheit gewahrt, die ihm zwar, zwei Nebenbuhlern gegenüber, eine gewisse Bangigkeit aufsteigen, feigen Rückzug ihn aber keineswegs antreten läfst. Mit dem Liede sagt er:

„ . . . . . Wie konnte das ergahn,
Dafs ich dich minnen sollte? Das ist ein dummer Wahn. —
Sollt' aber ich dich fremden, so wär' ich sänfter tot."

Und nach dem „Klang der süfsen Gegenliebe" tritt er immer entschiedener in den Vordergrund, um seinen ihm zukommenden, echt sagengemäfsen Platz einzunehmen. War er „vor kurzem noch gar so genügsam", so wird er jetzt zum ungestümen, feurigen Liebhaber, dem jede ruhige Überlegung abgeht:

„Wozu dem Nachtfrost deinen Reiz verschwenden?
Gönn' uns noch ein'ge Stunden freudenvoll,
Und komm' zu morgen dann, was kommen soll,
Noch viel Minuten wird die Nacht uns spenden,
Und jede Lust mufs ja im Abgrund enden.
. . . . Lafs den Tod uns froh erharren.
Vielleicht auch rettet dich des Vaters Huld,
Und ich Beglückter zahl' die heifse Gabe
Des roten Herzbluts freudenvoll allein."

Tiefe Reue ergreift ihn nach diesem Fehltritt, und sie allein, nicht die Furcht vor Strafe, ist hier das edlere Motiv, das seine Entlassung ihm wünschenswert macht.

Emmas Bedeutung hat im ganzen Stück, im Gegensatze zu dem Kratters, eine Einschränkung erfahren. Aus dem liebestollen, unüberlegten Mädchen wird hier die besonnene, hoheitgebietende Kaiserstochter, „ein Bild voll echter Huld und Liebesgewalt." Die Achtung vor dem hochgeschätzten Gelehrten hat auch hier die erste stille Neigung wachgerufen. Begeistert lauscht Emma Eginhards Worten, wenn er von Siegfried und Kriemhilden spricht. Und doch ist diese Neigung schon stark

genug, dafs sie die Werbung des griechischen Gesandten für seinen Herrn rundweg abschlägt und auch ziemlich kühl bleibt, als Degenwert ihr seinen Dienst anbietet.

Bis dahin war ihre Rolle, im Gegensatz zu Kratters Emma, höchst passiv geblieben. Mit dem Zurücktreten Eginhards, dem wir auch bei Fouqué unmöglich die Verwegenheit eines Liebesgeständnisses zutrauen dürfen, beginnt Emmas Aufgabe. Sie mufs die Haupthandlung einleiten, die Anregung zu jener nächtlichen Begegnung geben. Scheinbar absichtslos sucht sie den über die Vergeblichheit seiner Liebe betrübten Eginhard zu trösten. Dabei entfallen ihr, indem sie an eine passende Strophe des Nibelungenliedes anknüpft, halb übermütig-unüberlegt, halb gewollt, Worte, denen jener voll Freude nicht versäumt eine günstige Deutung beizulegen[1]). Mit dieser „flücht'ger Worte süfsen Deutung" hat das Vorspiel einen glücklichen Abschlufs gefunden, und der Übergang zur eigentlichen Sage ergiebt sich nun, dank den beiden harmonierenden, einander ergänzenden Charakteren, in ganz natürlicher Folge. Emma errät den Zweck von Eginhards unmotiviertem Kommen zu so später Stunde. Von jetzt ab erblicken wir sie in naturgetreuem, aufs genaueste in den Rahmen der Sage gezeichnetem Bilde. Eine besonders günstige Beleuchtung werfen noch einzelne Momente auf dasselbe: wie Emma bei der aufrichtigsten Liebe so ganz ihrer Hoheit vergifst, bei des Wächters Weckruf errötend ihren Freund zum Aufbruch mahnt, mit naiver Freude den ersten Schnee begrüfst, der ihr doch so verhängnisvoll werden soll, und endlich, wie sie in reumütigem Geständnis an der Mutter Grab ihr Herz erleichtert. Edel gestaltet aber besonders ihren Charakter das durchaus herzliche Verhältnis zwischen Vater und Tochter. Einer rührenden

---

[1]) Em. „Wie hiefs — sagt mir — der wunderliebe Vers?
Da steht so minniglich das fromme, treue Kind,
Als ob er entworfen wäre an einem Pergamint
Von zarten Liebeshänden —
Heifst's nicht so? Nein?"
Eg. „Wie?"
Em. „Ach so könnt' es heifsen?
Und frommes, treues Kind, nun weine nicht!"

Kindesliebe giebt sie Ausdruck, als sie den Griechenkönig heiraten soll:

> „Ach, soll ich fort aus deinem Haus?
> Du alter Vater wohnst ja ohnehin
> So einsam jetzt . . . .
> That ich dir was zu Leid?"

Jean Paul meinte in den Heidelberger Jahrbüchern: „Ohne Verletzung der Weiblichkeit und Männlichkeit durfte der Verfasser einer Kaisertochter einen kühneren Ausdruck der Liebe leihen als dem bürgerlichen Schreiber . . . überhaupt gelang Fouqué vortrefflich die Darstellung von Emmas Liebe, einer deutschen, schamhaften und doch kühnen, warmen und reinen Liebe."[1])

Eine besondere psychologische Vertiefung ist bei beiden, bei Eginhard und Emma, keineswegs durchgeführt; sie wäre hier auch eine recht undankbare Aufgabe. Wozu die langweiligen, handlungsarmen Seelenkämpfe — und auf diese käme es doch hinaus — bei einem Liebespaar, das von Anfang an beiderseits von der gleichen glühenden Liebe erfüllt ist? In reinster Harmonie müssen von Anfang an Eginhard und Emma, von einem gemeinsamen Gefühl angetrieben, Schritt für Schritt einander entgegenkommen. Kein zaghaftes Aus- oder Zurückweichen des einen Teils darf diesem die Erlangung des ersehnten Liebesglückes als ein unverdientes, dem andern, fördernden Teil dagegen als ein entwürdigendes und leichtsinnig erworbenes Geschenk ermöglichen. Wir können für beide Teile unmöglich Sympathie haben, wenn dem Fehltritt — ein solcher bleibt's doch nun einmal — eine einseitige Veranlassung, keine geteilte Schuld, zu Grunde liegt. Seelenkonflikte und Reflexionen bleiben daher nur auf ein Mindermaſs beschränkt, und bei diesem hat es Fouqué wirklich klüglich bewenden lassen. Bedenken steigen anfänglich wohl auf beiden Seiten, in Eginhard und Emma, gegen ihre verwegene Liebe auf; aber diese bedeuten kein ohnmächtiges Zurückhalten, höchstens ein Bangen vor dem gewiſs schwierigen Liebesplane.

---

[1]) Werke, 52, 106 und 105.

Desto genauer zu individualisieren bleibt aber dann die Gestalt des Kaisers, sowohl in persönlicher als auch besonders in kulturhistorischer Beziehung.

Wohl war Fouqué durch seine oben erwähnten Dichtungen schon mit dieser Figur vertraut; aber die Charakteristik des Karls der „Romanzen", des „Ritterliedes" und der „Nacht im Walde" ist der seelischen Zeichnung des Kaisers in unserem Drama wegen der grundverschiedenen Handlungen und ihrer demgemäfs ganz andersartigen Motive nur in wenigen Zügen ähnlich. Ein Zug ist allen diesen Behandlungen gemeinsam: an Karl ist jeder Zoll ein Held. Und so stellt sich denn auch in unserem Drama der Kaiser in dieser ritterlich-hohen Gestalt von der ersten Begegnung an dar; sei es, dafs er mit dem griechischen Gesandten über Aachens und Konstantinopels Baudenkwürdigkeiten spricht oder einem Vertreter des eben unterworfenen Sachsenstammes (Degenwert) seine Freude über das Wohlergehen seiner neuen Unterthanen zu erkennen giebt oder schliefslich als Leiter des Gerichtshofes den strengen Richter spielt, sei es, dafs er seiner Vorliebe für die alten Lieder und für die Reit- und Schwimmkunst Worte leiht. Auch in Karl den Vater zu zeichnen, ist Fouqué vortrefflich gelungen. Ja, es ist augenscheinlich, der Dichter hat Karl im Gegensatz zu den Haupthelden (wenn diese Unterscheidung gestattet ist) zur Hauptfigur gemacht. Und mit Recht. Kaiser Karl ist das Centrum des Ganzen. Ohne ihn sinkt das Stück zu einem bedeutunglosen Liebeshandel herab. So werden wir seine Erscheinung in allen bedeutenden Scenen, naturgemäfs hauptsächlich im Höhepunkte der Handlung, den Begebenheiten jener Nacht, gewahr. Ohne Schwanken sehen wir sein Charakterbild durchgeführt. Der zärtliche Vater und gütige Herr, als den er sich in den ersten Scenen erweist, bleibt er auch, als er sich frevelhaft hintergangen sieht und er zum Ankläger und schliefslich zum Richter wird. Er war durchaus nicht gesonnen, politischen Rücksichten seine Tochter zu opfern. Vielmehr sagt er ermutigend zu Degenwert:

„Es wär' nicht 's erste Mal, dafs eine Jungfrau
Des höchsten deutschen Stamms mit Schilderklang
Und Schwertblitz würd' errungen . . ."

Welcher Unterschied hier im Gegensatz zu Kratters Karl! Zu diesem Karl fühlen wir uns hingezogen. Wir fühlen mit dem schwergeprüften alten Manne, der des Schicksals Bitterkeit in seiner eigenen Familie schon so oft erfahren, Mitleid, das dann noch wächst, als er notgedrungen zur Strenge schreiten mufs. „Nur wird zuweilen der Kraft-Karl, dieses lange, zum Glänzen und Verwunden und zum Verblenden scharf geschliffene Zeitenschwert, das oft Völker zu politischen Dreschgarben zusammenmähte, im Traum- und später im Verzeihungsauftritt vom nassen Hauche zu warmer Weichmütigkeit etwas getrübt".[1]) Besonders macht sich diese weichmütige, von Todesahnungen erweckte, greisenhafte Stimmung in jener Nacht bemerkbar, als er aus dem Traume erwacht:

„Und kommst du wieder zu mir aus dem Grabe,
Du holde Frau? — Das ist recht schön von dir. —
Sieh', nun bin ich weifslockig, bin sehr alt,
Dein Antlitz lacht noch lauter Morgenrot. —
So? — Meinst du? — Lebt sich's gar so schön bei euch?"—

Und weiter dann:

„Jetzt hat der Schnee sein wildes Spiel vollbracht,
Am Himmel klar steht Mond. Nun glinzert's, flackert's,
Wie aus viel hunderttausend Edelsteinen. —
So geht all Tosen aus in dieser Welt.
Kalt legt und starr sich drüber hin die Decke.
Man wird auch mal von mir sehr wenig wissen,
Und was dann leuchtet ob versunkner Gruft,
Scheint märchenhaft! —"

Der Vater ist es auch, an den schliefslich der Gerichtshof appelliert, und der, ohne Groll selbst gegen Eginhard, der doch sein Vertrauen so sehr gemifsbraucht hat, an dem Glück der beiden Liebenden dann herzlichen Anteil nimmt.

Glücklich ist die Einführung des Köhlers Busching am Anfang und Ende des Dramas.

Die „freundliche Bekanntschaft" mit dem „wackeren Nibelungenrhapsoden" Johann Gustav Gottlieb Büsching, der durch seine Übersetzung der „nordischen Heldenromane" Fouqué den Stoff zur Dramatisierung „Sigurds des Schlangentöters"

---

[1]) Jean Paul a. a. O.

gegeben hatte, fand ein ruhmvolles Zeugnis in dem Denkmal, das der Dichter in der Rolle des „Köhlers Busching“ seinem „fördernden“ Freunde, seinem „alten Liedermeister“, wie er ihn in der letzten Scene unseres Dramas nennt, in Dankbarkeit setzte.

Der Köhler Busching ist ein schlichter Naturmensch, der nicht wenig stolz ist auf den Sagenschatz, den „in getreuer Brust“ er gut verwahrt. Mit gewichtiger Miene verweist er Eginhard seine zudringliche Bitte um Mitteilung weiterer Strophen aus dem Nibelungenliede. Doch Eginhard weifs ihn an seiner wunden Stelle zu fassen: das Lied soll ja für die Fürstin Emma sein. Da ist Buschings Widerstand gebrochen. Als er nun zuletzt gar die Kunde von Eginhards und Emmas Hochzeit erhält, da jubelt der alte Mann, und ohne Aufforderung und Bespöttelung des „zieren Täfleins“, dem Eginhard die Verse anvertraut, diktiert er, diesmal ganz von selbst, die Strophen von Siegfrieds und Kriemhildens Vermählung.

Zu erwähnen wären noch Arsaphius und Degenwert. Beide dienen nur zur Verstärkung der psychologischen Charakteristik Karls und zur genaueren Zeichnung des geschichtlichen Hintergrundes. Eine andere Bedeutung können wir Arsaphius, der sich keiner besonderen Beachtung und Beliebtheit bei Hofe erfreut, gar nicht beilegen. Er ist ein alberner Mensch, der zuweilen bei seiner Werbung etwas aufdringlich wird. Karl meint, ihn sanft beurteilend:

„. . . . Er ist ein guter, kluger Mensch,
Und doch wird mir bisweilen herzlich wohl,
Wenn er den Rücken kehret.“

Degenwert ist eine ehrenwerte Kraftgestalt des Rittertums. Gleich Siegfried möchte er gern mit dem Schwerte sich die Braut erkämpfen. Aber, obgleich er sich bei der Werbung um Emma von Eginhard aus dem Felde geschlagen sieht, verlangt er dennoch, seinem Treuschwur gemäfs, in einem Zweikampf für die Ehre seiner Dame und ihres Geliebten einzutreten.

Man merkt, Fouqué hat sich auf seinem „Ritt ins alte romantische Land“ etwas verirrt. Er pflegt in seinen Romanen,

Novellen, Epen und Dramen Rittergestalten des ausgehenden zwölften Jahrhunderts zu zeichnen. Und so wandelt sich auch hier der Neffe Wittekinds schon ein klein wenig zum mittelalterlichen Troubadour. Das ist störend und doch unvermeidlich. Soll der Dichter den Helden, der hauptsächlich dem Stücke das ihm eigene ritterliche Gepräge giebt, jetzt, nachdem sein Herzensunternehmen gescheitert ist, so ganz sang- und klanglos aus der Welt schaffen? Bei Arsaphius konnte er's thun; ihn vermissen wir nicht. Degenwerts Bleiben wird notwendig und ist aufserdem eben durch den Beweis der Ernsthaftigkeit seiner Gefühle für Emma motiviert. Auch ihm, dem edlen Sachsensprofs, ist alte Sage kund, und gelegentlich liebt er es, in Citaten aus dem Nibelungenliede seinem Herzen Luft zu machen. So unterbricht er am Schlufs den Köhler bei der Schilderung von Siegfrieds und Kriemhildens Hochzeit, die mit der Eginhards und Emmas so prächtig harmoniert, in der Strophe: „Da gedachte männig Recke . . .", und er fährt in sinniger Anspielung auf seine ähnliche Lage fort:

„. . . . Hei, wär' mir so geschehen,
Dafs ich ihr ginge neben, als ich ihn ha'n gesehen,
Oder bei ihr zu liegen, das thät' ich ohne Hafs."

Wie Kratter seinen Karl, so hat Fouqué seinen Degenwert augenscheinlich etwas selbstgefällig aus sich gezeichnet. Liebe zur Sage und Ritterlichkeit klingen sonderbar an den Ideenkreis des Dichters an, und Degenwerts Grundsatz: „'s ist vieles gut, doch Lust wohnt bei den Waffen" ist offenbar mit dem Wahlspruch des „Aschersleber" Kürassierleutnants identisch.

Fouqué hielt sich bei seiner Dramatisierung streng an die Chronik, vergafs dabei aber auch nicht, das Brauchbare späterer Versionen glücklich zu verwerten. Der Chronik folgte er auf Schritt und Tritt. Deshalb die Einführung des griechischen Gesandten, Eginhards Bitte um Entlassung und vor allem die aufs kleinste eingehende Schilderung der verhängnisvollen Nacht und ihrer Folgen.

Gleich Kratter übernahm Fouqué von der Naubert die — wenigstens nominelle — Einführung Wittekinds. Nicht dieser

selbst tritt als Werber um Emmas Hand auf, sondern sein Neffe Degenwert. Und mit Recht; denn die jugendliche Rittergestalt eignet sich bedeutend besser für die Rolle als der historische kriegerisch rohe Sachsenherzog selbst.

Von der Naubert stammen auch die allerdings etwas verwischten Züge von Eginhards Verhältnis als Lehrer. Sein Forschergeist, womit er sich der Sammlung des Nibelungenliedes widmet, seine Vorleserrolle vor dem Kaiser und der Prinzessin lassen dieses Verhältnis ziemlich klar durchblicken. Weiter geht Fouqué auf die Zusatzversionen nicht ein, deren Kratter in so umfangreichem Maſse sich bedient hatte.

In einem Punkte nur gestattet sich Fouqué eine nicht unwesentliche Abweichung, nämlich dort, wo die beiden, vom Fürstenrat verurteilt, ihrer Strafe harren. Da folgt in der Sage ihre gegenseitige Selbstanklage, die erst den Kaiser rührt und dann verzeihen läſst. Abgesehen davon, daſs eine lange Groll- und Entrüstungsscene, wie bei Kratter, gar schlecht in Fouqués Charakteristik Karls gepaſst hätte, hält er dieses Moment für undramatisch und läſst dafür die Handlung ihren ungestörten Fortgang nehmen. Dagegen hat er schon vorher versucht, der Sage gerecht zu werden, indem er gleich am Anfang des letzten Aktes Eginhard die Worte in den Mund legt:

„Herr Kaiser, dies mein Leben ist verwirkt
Und büſst die Schuld Euch ab mit tausend Freuden,
Auf welche Weis' Eu'r Blutbann es gebeut.
Doch bei dem allerhöchsten, treusten Gott,
Bei seinem Sterbtag für uns sünd'ge Menschen
Beschwör' ich Euch: Schont Euer eignes Blut!"

Was die Einführung der neuen dramatischen Figuren anlangt, so bietet das Personenverzeichnis nichts Auffälliges. Nicht ungern vermissen wir Kratters Alkuin und Angilbert, um dafür Gestalten von Fleisch und Blut, Ritter Degenwert, Wittekinds Neffen, den griechischen Gesandten Arsaphius und die unbedingt in den engsten Zusammenhang mit der Sage gehörenden Mitglieder des Gerichtshofes, den Erzbischof, den Pfalzgrafen, den Seneschall nebst fünf Rittern, wieder auftauchen zu sehen.

In der eigenartigen Gestalt des Köhlers Busching ist ein naturgetreues Erzeugnis der Romantik verkörpert, Fouqués eigenste Erfindung. Als solche berechtigt Busching durchaus nicht zu der Hoffnung, gleich Wittekind später Eigentum der Sage zu werden; er trägt aber sehr wesentlich zur Charakteristik des ganzen Stückes bei und hilft ihm vor allem, in Übereinstimmung mit den übrigen Rollen, den Stempel des Ritterdramas aufzudrücken. Gerade der Köhler wird ja in diesen Dramen zu einer beinahe charakteristischen Persönlichkeit.[1]) Für E. T. A. Hoffmann[2]) ist die Köhlerrolle „wenn nicht die allerwichtigste, doch gewifs diejenige, die dem Ganzen Ton und Takt giebt, ja ohne die der ganze romantische Schimmer, der über dem herrlichen Gedicht verbreitet, sich vernebelt". Aufs engste mit Busching verknüpft oder, richtiger gesagt, die Grundbedingung für Buschings Existenz überhaupt ist die Einfügung eines neuen Zuges: er wird zum traditionellen Träger des Nibelungenliedes. Ein prächtiger Gedanke! Fouqué sieht von weitem die drohende Klippe, an der seine Vorgänger gescheitert, die Schwierigkeit, dem Mangel der knappen Vorlage abzuhelfen, eine geschickte Verbindung von Vorspiel und Sage anzustreben und so sich selbst einen eigenen, dramatisch einheitlichen Stoff zu bilden. Es nimmt nun gar nicht wunder, wenn der Dramatiker der nordischen Sagen sich der Vorliebe Kaiser Karls für die alten Volkslieder und seines Eifers, diese zu sammeln, erinnert. Der eigenen Lieblingsidee treu bleibend, vermeidet er so die Gefahr, seinen Stoff von fern her holen zu müssen und dabei trivial zu werden, wie sein Vorgänger Flayder, oder unhistorisch, wie Kratter. Bei Übersendung des Stückes an Fichte schrieb Fouqué: „Das Nibelungenlied klang mir als ganz notwendig hinein. Diese Herablassung der alten Heldenpoesie gegen die meinige kam mir wie die Güte einer Mutter vor, die mit ihrem Kinde spielt und sich von ihm nach seinen phantastischen Träumen mit selbstgesuchten und

---

[1]) Vgl. Otto Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Strafsburg 1880.

[2]) E. Hitzig, Hoffmanns Leben und Nachlafs, 3. Aufl. (Stuttgart, 1839), III, 209.

selbstgewundenen Sträufsen und Kränzen geduldig ausschmücken läfst". In der That, mit grofsem Geschick hat Fouqué mit dem Stoffe gerade die passenden Stellen des Liedes verflochten, das von Anfang an mit der Begrüfsung Siegfrieds durch Kriemhild an die ersten Spuren der keimenden Liebe in unserer Sage harmonisch anklingt und, wie ein roter Faden sich durch das ganze Drama ziehend, auf einen versöhnenden, glücklichen Ausgang hinzielt. Beim Citieren der Verse von Siegfrieds und Kriemhildens erster Begegnung begegnen sich auch Eginhards und Emmas Herzen. Und während Busching die Schlufsstrophen vorträgt:

„Er nieg ihr minniglichen, Genaden er ihr bot;
Sie zwang da zu einander der sehnenden Minne Not.
Mit lieben Augen-Blicken einander sahen an
Der Herr und auch die Frane; das ward viel heimlich gethan.

Von welcher Könige Lande die Gäste kamen dar,
Die nahmen allgeleiche nur ihrer zweie wahr.
Ihr ward erlaubet küssen den weidelichen Mann:
Ihm ward zu dieser Welte noch nie so liebe gethan",

da hat der Kaiser und Vater den beiden Missethätern längst verziehen, und dann klingt die Sage melodisch aus in den langgezogenen Tönen des fernen Glockengeläutes, welches das Brautpaar in den Dom ruft.

Hoch steht Fouqué über Kratter, wenn wir einmal das Ganze, zunächst den zweiten Aufzug ins Auge fassen. In ihm spielt die nächtliche Liebesscene. Fouqué, der alles in allem nur über drei Aufzüge verfügt, widmet diesem Momente einen ganzen Akt. In ihn konzentriert er, in dem richtigen Gefühl, den Kernpunkt der Sage getroffen zu haben, die Haupthandlung. Er scheut dabei nicht vor der Schwierigkeit eines mehrmaligen Scenenwechsels zurück, um in vier reizenden Einzelbildern das ganze Gemälde uns plastisch vor Augen zu führen. Um alles aber rankt sich verbindend ein lieblicher Zug: das Andenken an Emmas schöne Mutter Hildegard, die eben Karl im Traume erschienen (Scene 2), und deren frühes Grab im Schlofshof jetzt der frische Schnee überzieht (Scene 4). Hier haben wir das Motiv, das Karl ans Fenster treten läfst:

„Da jagt der Schnee. Hu, wie viel bunte Wirbel!
Zu Morgen ist die Gegend ringsum weifs,
Weifs auch das Grab, drin Emmas Mutter schläft.
Ich säh's doch gern ein einz'ges Mal noch grün,
Wie sich's an der Kapellenwand erhebt.
Denn gegendefs der Schnee es wieder frei läfst,
Geht wohl für mich ein jeglich Schauen aus,
Zum mindesten aus diesen alten Augen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Hat sie vielleicht deshalb mich aufgemahnt?
Im Leben liebte sie die frischen Gräslein,
Will mir zu guter Letzt sie zeigen — —."

Und als bald darauf Emma ihren Geliebten durch den Schnee getragen, da trennen sich beide an der Mutter Grab. Emma aber beichtet vorher dort:

„Ich hab' gefehlt, mein güt'ges Mütterlein,
Doch war er ja so hold, so weis' und fromm.
Du bist nun still in deinem kalten Grabe,
Sonst bät' ich um ein Wort beim Vater dich.
Nun, bitten will ich doch. Kannst du's nicht geben,
So hab' ich doch mein Herz vor dir erleichtert.
Gieb, holde Mutter, mir den lieben Mann.
Du weifst, wir zwei sind uns so herzlich gut
Und würden fromm und froh mitsammen sein."

Mag es sonst dem Dichter manchmal nicht leicht geworden sein, die nötige dramatische Fülle seinem Stoffe zu geben — wir finden das erklärlich —, an Natürlichkeit lassen diese nächtlichen Scenen nichts zu wünschen übrig, in die beim ersten Frühlicht wie ein Echo aus ferner Zeit des Turmwächters Tagelied tönt:

„Ich steh' auf dem Turm,
Vorbei ist der Sturm, —
Und Mond hat klare, freie Augen,
Auch Sonn' ist nicht weit: —
Wo Lieb' ist bei Leid,
Da wird ein kläglich Scheiden taugen.
Scheiden! Meiden!
Meiden! Scheiden!
Ach, Scheiden und Meiden thut weh!"

So können wir denn Jean Pauls Urteil beipflichten, dafs wir „im ganzen Schauspiel in bester Gesellschaft sind, nämlich in guter oder moralischer, und zwar ohne Nachteil der Teilnahme". Von der bescheidenen Rolle des Turm-

wächters bis zu der ritterlich majestätischen Heldengestalt Kaiser Karls atmet alles die Anmut und sagenhaft romantische Würde, mit der wir den alten Kaiserhof so gern umkleiden.

Auch die Anlage der Scenerie im einzelnen ist vortrefflich. Das gilt wieder ganz besonders von dem zweiten Aufzug. Da ist nichts von schwerfälligen Kombinationen, von nur gezwungen in einander greifenden Momenten. Höchst natürlich und folgerichtig schreitet die Handlung vorwärts, und ehe wir uns dessen versehen, sind die Ereignisse jener sagenhaften Nacht, Glück und Geschick enthüllend, in fast märchenhaftem Gange und doch wieder so recht wirklich vor unserem Auge vorübergezogen. Weder vor noch nach Fouqué hat mit gleicher Meisterschaft ein Dichter sich an diese Scenen gewagt.

Es ist wahr, Fouqué legt oft auf Kosten seiner Charaktere zu grofses Gewicht auf Äufserlichkeiten. Das mag von seinem „Zauberring“, der „Undine“, vor allem dem „Helden des Nordens“ und auch sonst noch zu recht behauptet werden. In unserem Drama giebt kein derartig auffallender Mangel zu solcher Einschränkung des Lobes Veranlassung.

„Eginhard und Emma“, schreibt Adolf Wagner mit Beziehung auf das Kolorit des Stückes an Fouqué, sind an treuer Einfalt und Liebe, altehrenhafter deutscher Gediegenheit echt Dürerisch,[1]) und ich verweile so gern darin, als in einer gotischen Kirche“.[2]) Auch die äufsere Form des in fünffüfsigen, mitunter paarweise gereimten Jamben verfafsten Stückes bestätigt vollauf die Schlegelsche Wahrnehmung: „Eine durchaus edle, zarte und gebildete Sinnesart, frische Jugendlichkeit, zierliche Feinheit, gewandte Bewegung, viel Sinnreiches in der Erfindung und sichere Fertigkeit in der Behandlung.“[3])

Einige Eigenheiten Fouqués haben ja auch hier Platz gegriffen, jene schwermütigen, ahnungsvollen Träumereien, in die er sich so gern versenkte, die bunte Bilderpracht und

---

[1]) Im Gegensatz zum „Todesbund“, den er „Dantesk“ nennt.

[2]) Briefe an Fouqué, 450. Vgl. auch Gustav Schwabs Lob des Dramas vom 29. Mai 1811 (Briefe an Justinus Kerner I, 218).

[3]) Briefe an Fouqué, 355.

Frömmigkeit, mit denen er seine Gestalten umwob, in seiner Sprache die bei ihm unvermeidliche Assonanz und Allitteration. Diese beiden alten poetischen Bindemittel klingen, wie in vielen anderen Werken Fouqués, auch einem ungeübten Ohr auffallend in dem ganzen Gedichte mit ziemlicher Stärke durch.[1])

Die aus den spanischen Romanzen und Dramen übernommene Assonanz findet sich sporadisch und regellos schon vor 1800 in Gedichten Cramers, Schubarts, Goethes und Schillers. Herder hatte bereits um 1760 auf Lessings Vorschlag im 51. Litteraturbriefe den Gebrauch der Assonanzen für musikalische Gedichte und Arien zur Regel gemacht, fand aber keinen Beifall. Erst die Romantiker, vor allem die beiden Schlegel, Tieck und Brentano brachten die Assonanz in Deutschland zur Geltung. Sie findet sich besonders in A. W. Schlegels „Tierischem Publikum" und „Fortunat", in Fr. Schlegels Rolandromanzen, Tiecks „Zeichen im Walde" und Brentanos „Rosenkranzromanzen". Bald fand sie auch ins Drama Eingang; so in Fr. Schlegels „Alarcos", in den zweiten Teil von Z. Werners „Söhnen des Thals" und Dramen von Schütz, Tieck und Fouqué. Wohl niemals hat indessen diese assonierende Bindung wegen des Mangels an vollen Endungs- und überall gleich gesprochenen Stammvokalen in unserer Sprache Anklang gefunden. Hin und wieder zeigt sie sich später noch bei Uhland, Rückert, Platen, Chamisso u. a.

Abwechselnd mit der Assonanz gebraucht Fouqué, zumal in unserem Drama, auch die Allitteration, die er, von Gräters gelehrten Beispielen angeregt, zu allererst in solchem Umfang als selbständiger Dichter, und zwar im „Helden des Nordens", anwandte. Er „habe aufs gewissenhafteste gerungen", sagte er damals selbst, „auch die metrischen, oft sehr kunstreichen,

[1]) Z. B. Assonanz: „Vernahmst du, was der von der Warte sang?", „Und dieser nächtlich trübe Wächterscherz —", „Gewild der Wüste, von dem weifsen Einhorn . . .", „Da hindert nichts den Hinblick mir", „Hab' ich's ertragen durch den langen Tag", „Geschlagen haben hoch vor solcher Botschaft . . ." u. s. w.; Allitteration: „schöner Ritterschild", „frisch und feucht", „goldentbrannten Blättern", „Heldenliedes Lust", „stiegen die Gestalten", „starr und still", „klugen königlichen . .", „Schild und Schwert für ihren Schutz" u. s. w.

oft aber auch leicht hingegossenen Formen der isländischen und überhaupt altnordischen Poesie genau zu erfassen und lebendig nachzubilden, soweit es der Charakter unserer gegenwärtig mehr für die Prosa sich gestaltet habenden deutschen Rede gestatten wollte". Und in der Zueignung des „Sigurd" gesteht er selbst:

„Fremd klingt die Weise manchmal. Das Gesetz
Des Buchstabs und der Silbe, wechselnd oft,
In kühner Freiheit ganz verhallend fast,
Dann weiter sich verschränkend kunstgemäfs —
Fremd ward's den Ohren dieser heut'gen Welt,
Und auch der Dichter strauchelte vielleicht
In neu heraufbeschwornen Liedes Wendung."

Später haben besonders Rückert (in der 39. Makame), Jordan und Wagner mit Glück die Allitteration angewandt.

Geriet so sprachlich das Stück stark unter den Einflufs dieser beiden alten poetischen Bindemittel, so macht sich auch stofflich des Dichters Bestreben deutlich bemerkbar, das alte romantische Element mit der Gegenwart zu versöhnen; ein Schritt, den später Uhland mit gröfserer Entschiedenheit, aber auch gröfserem Erfolge wiederholte. Auch hier „drängte Fouqué sein poetisches Talent", um mit Heinrich Kurz [1]) zu sprechen, „Gestalten zu bilden und Begebenheiten zu erfinden, die auch ein äufseres lebendiges Interesse gewährten . . ." Vor allem, „er verlor die Gegenwart nicht aus dem Auge; vielmehr war es ganz hauptsächlich der Hinblick auf die traurige Lage des Vaterlandes, der Schmerz über dessen Rat- und Thatlosigkeit, welcher ihn zur Darstellung jener alten Gestalten in seinen Träumen begeisterte. Er wollte durch die Hinweisung auf die heldenmütige Vergangenheit sein Volk zu neuer Thatkraft entflammen". In diesem edlen Empfinden gipfelt auch der geheimnisvolle Zauber, der sein Drama umweht: „So wie eine herrliche Blume in den dunkeln, grünen Blättern, ruht das ganze Stück im Liede der Nibelungen. Es ist der warme Hintergrund, auf dem die Farben erglänzen, ohne ihn sind sie bleich und glanzlos!" [2])

---

[1]) Geschichte der deutschen Litteratur, Leipzig 1876, III, 187 f.

[2]) E. Hitzig, Hoffmanns Leben und Nachlafs a. a. O.

„Eginhard und Emma“ ist gleich den meisten übrigen Fouquéschen Dichtungen längst verklungen. Die religiöse Reaktion der übrigen Romantiker war bei ihm später zur politischen geworden. Seine fortdauernde phantastische Schwärmerei für jene edlen Rittergestalten spitzte sich allmählich zu nicht gerade volksfreundlichen Tendenzen zu. Das mufste um so nachhaltiger ihm schaden, je weiter die Zeiten zurücklagen, in denen er seinem Volke ein damals viel umjauchzter Lehrer gewesen war.

Wenn Monnard, die von Madame Isabelle de Montolieu in das Französische übersetzte „Ondine“ mit einer Biographie des Dichters einleitend, über „Eginhard und Emma“ sagt: „Le choix de ce dernier sujet est malheureux. L'amour de la fille de Charlemagne est un charmant sujet pour une romance ou un petit poème, mais ne peut nullement remplir le cadre d'un assez long drame. Aussi M. de Lamotte Fouqué . . . s'est vu obligé d'alonger sa fable en inventant des personnages et des scènes qui ne s'y rattachent pas“, so ist oben der letzte Teil dieses Vorwurfes schon hinreichend widerlegt worden. Der erste Teil desselben aber berührt sich eng mit dem Bedenken, das der jugendliche Dichter einst selbst bei der ersten Beschäftigung mit dem Stoffe hatte, dessen Aufführung auch nach einer geschickten Dramatisierung in der That immer noch bedenklich bleibt. Aufser der technisch schwierigen Schneedarstellung verlangt das Tragen Eginhards durch Emma ästhetisch und physisch die gröfste Geschicklichkeit und Sorgfalt, wenn die Scene nicht belustigend komisch wirken soll. E. T. A. Hoffmann meint:[1] „Das Tragen Eginhards macht eine unangenehme Schwierigkeit, da der lose vornehme Pöbel leicht über so was das Maul verzieht. — Die Prinzessin mag den Liebling Huckepack getragen haben, auf dem Theater geht es nicht wohl. Am besten ist es, sie umschlingt ihn mit einem Arme und hebt ihn vorwärts, so dafs sich die Gruppe ungefähr macht, wie die bekannte Antike: Amor und Psyche. Da der Donna aber nicht die Kraft zuzumuten ist, das zu vollbringen, so mufs durch eine mechanische Vor-

[1]) A. a. O. S. 209.

richtung, wie die in Eusebios Fall in der Andacht zum Kreuze, geholfen werden . . ." Der Schnee wird nach ihm „am besten durch aufgespannte Leinentücher gemacht"; denn „hier thut die Beleuchtung alles".

Diese Ratschläge galten der ersten öffentlichen Aufführung von „Eginhard und Emma", diesem „kecken, aber schönen Unternehmen", wie Hoffmann es nannte.

Z. Funk, an den sie gerichtet waren, schreibt aus Bamberg[1]): „Der gräflich von Rottenhanschen Familie zu Merzbach gebührt die Ehre der Wahl dieses trefflichen Stückes, das nach Lage der Dinge nie festen Platz auf unsern fast überall verunreinigten Brettern greifen konnte. Es war daher doppelt verdienstlich, dafs eine Gesellschaft von Kunstfreunden es unternahm, rücksichtslos auf die verwohnten Gaumen im Publikum dies nach Inhalt und Form damals zeitgemäfse Werk des geschätzten Dichters in die Scene zu setzen. Dasselbe ward im April 1814 zum Besten der Bewaffnung und Ausrüstung vaterländischer Krieger auf hiesiger öffentlicher Bühne, durchaus nur von Dilettanten besetzt, ganz nach den Andeutungen Hoffmanns, im strengsten Kostüm, ohne wesentliche Verkürzung des Textes, bei übervollem Hause und mit allgemeinstem Beifall zweimal gegeben . . ."

Von den übrigen Angaben, die durchweg nur dekorativen Zweck haben, ist noch hervorzuheben, dafs nach Fouqués eigenem Willen „die Kaiserburg so gestellt werden" mufs, „dafs der Balkon oder das grofse gotische Fenster, in welchem Karl erscheint, ziemlich in die Mitte des Theaters kommt. Das kann geschehen, wenn die Burg schräg hineinlaufend angenommen wird."

Aufser diesen beiden Bamberger Aufführungen erfahren wir noch von einer Leipziger, möglicherweise schon vorher, zum wenigsten geplanten Inscenierung des Stückes. Adolf Wagner schreibt im März 1812 an Fouqué,[2]) dafs er „mit einer sinnigen Gesellschaft und vor einer" künftigen Mai etwa unfehlbar „Eginhard und Emma" aufführen werde. „Da die öffentlichen Theater Misère bringen, so thut man wohl, sich

[1]) E. T. A. Hoffmann a. a. O. S. 206, Anm.

[2]) Briefe an Fouqué, 550, 553.

zuweilen an dem Besseren zu ergötzen.“ Am 2. Mai bittet er für sein „Privattheater“ um noch etwaige Dekorationsangaben. Karl hat er sich aus Ciampini[1]) zeichnen lassen. „Er hat da eine weifse Tiara, ein blaues Unterkleid, wie eine griechische Chiton, gelbe Hosen, etwa orange, die blau auslaufen, weifse Beinkleider und erdfahle Schuhe, am Mantel einen Kragen, der fast wie ein Ringkragen aussieht.“ Am 12. Juli desselben Jahres bedankt sich Wagner für gütige Anweisungen. Die Aufführung hat wegen Kränklichkeit des einen Unternehmers verschoben werden müssen. Seitdem erfahren wir nichts mehr von dem Stücke in den Briefen. Vom Dezember ist der Briefwechsel dann durch fünf Vierteljahre unterbrochen.

Um dieselbe Zeit, in der das Fouquésche Drama abgefafst wurde, scheint sich auch Goethe dem weiteren Kreise des alten Sagenstoffes mit einem Dramatisierungsversuche genähert zu haben; wenigstens will Riemer in seinen „Mitteilungen“ (II, 622) dem „Fragmente einer Tragödie“[2]) die Überschrift „Eginhard“ gegeben wissen, während das „Weimarer Sonntagsblatt“ (Nr. 36 vom 6. September 1857), auf einige Stellen in Goethes Tagebuch bezugnehmend, den Titel „Trauerspiel in der Christenheit“ vorschlägt. Eines näheren Eingehens auf jenes Fragment bedarf es nicht. Ein Eginhard scheint allerdings der Held des Dramas zu sein, inhaltlich hat es aber gar nichts mit unserer Sage zu thun, wenn auch feststeht, dafs Goethe vom 14. bis 20. April 1810 Eginhards Leben Karls des Grofsen und Turpins Geschichte Karls des Grofsen gelesen hat. Strehlke vertritt in der Hempelschen Goethe-Ausgabe dieselbe Ansicht.[3])

---

[1]) Ciampini, Vetera monumenta, Rom 1690 und 1699.

[2]) Zuerst mitgeteilt in der Ausgabe der Werke von 1836.

[3]) Vgl. aufserdem zwei Aufsätze von W. Freiherrn v. Biedermann in den „Grenzboten“ 1857, II, 481 ff. „Über Goethes Fragment einer Tragödie“ und in seinen „Quellen und Anlässen einiger dramatischer Dichtungen Goethes“, Leipzig 1860, 44—57.

5. Seidel.

Die zeitlich letzte Dramatisierung der Sage, gleichfalls noch ein vereinzelter Ausläufer der Ritterromantik, stammt aus dem Jahre 1837: „Eginhard und Emma“, Drama in fünf Akten von Heinrich Seidel (Bunzlau 1837). Ganz auf den Grundmotiven des Naubertschen Romans aufgebaut, verrät das Stück zugleich den unverkennbaren Einflufs des Fouquéschen Dramas nebst Anklängen an Kratter.

Emma wird in einem Kloster erzogen, in dem ihr Eginhard zum Lehrer auserwählt ist. Beide kommen später getrennt an den Hof. Hier erfolgt die Werbung der Griechen, die nächtliche Zusammenkunft u. s. w.

Seidels Personenverzeichnis ist ungemein reichhaltig. Aufser den Hauptbelden treten da auf: der griechische Gesandte mit Gefolge, Wittekind mit vier sächsischen Grafen, Alkuin, Roland, eine „Abatissin“ und verschiedene fränkische Grofse; also fast durchweg historische oder sagenhaft bedeutende Persönlichkeiten. Die Griechen- und Sachsengruppe erinnert unwillkürlich an Fouqué, während das Motiv der Pflegemutter Emmas und die Erziehung der Prinzessin fern vom Kaiserhofe zweifellos von der Naubert übernommen ist. Dieses letztere Motiv wurde überhaupt, wie schon erwähnt, die Grundlage des ganzen Stückes.

Bei der Naubert lebt Emma unter der Pflege einer alten Hofmeisterin auf einem abgelegenen Schlosse, wohin zufällig einmal Eginhard kommt, der die Prinzessin erblickt und sich in sie verliebt. Bei Seidel erfolgt die Erziehung Emmas, die gleichfalls mutterlos ist, in einem Kloster zu Besançon. Ihre Pflegemutter ist die Abatissin Hildegard,[1]) Eginhard aber von Anfang an ihr Lehrer, der sie heimlich liebt. Ihre Abkunft ahnt er, ganz wie bei der Naubert, nicht im geringsten, und ist später beim Zusammentreffen am Hofe auch ebenso schmerzlich enttäuscht, in der Geliebten die Kaiserstochter zu sehen. Der Kaiser hat nämlich auch hier, wie in dem Naubertschen Roman, durch eine Gesandtschaft Emma aus dem Kloster abholen lassen, während Egin-

[1]) So heifst bekanntlich in der Sage die wirkliche Mutter Emmas.

hard später aus eigenem Antriebe ebenfalls an den Hof kommt. Eine Abweichung von der Naubertschen Version zeigt sich nur darin, dafs, während dort die Prinzessin blofs über Eginhards Stellung im Irrtum, über ihre eigene Abkunft aber sehr wohl unterrichtet ist, bei Seidel Emma über ihre Eltern selbst im Unklaren zu sein scheint. Gilt sie doch auf des Kaisers ausdrücklichen Wunsch im Kloster „als arme, elternlose Waise".

Völlig verschieden von der Naubertschen Zeichnung Eginhards und Emmas sind aber deren Charaktere in Seidels Stücke.

Kratter, Fouqué und Seidel geben in regelrechten Abstufungen drei verschiedene Bilder von Eginhard. Kratter zeichnet ihn völlig energielos, Fouqué läfst ihn schon mehr handelnd auftreten, Seidel macht ihn unmittelbar zum einzig fördernden Liebhaber; und das anfangs mit ganz demselben Recht, mit dem der Naubertsche Eginhard seinem vermeintlich ebenbürtigen Mädchen seine Anträge macht. In der Laube im stillen Klostergarten haben sich die Herzen des Lehrers und der Schülerin gar bald gefunden. Eginhard wird sich zuerst dessen bewufst, wenn er „gewaltsam kaum den Fufs von dieser Stätte weggewendet", immer wieder zu dem Liebesplätzchen zurückkehrt, „ein willenloses Wrack, mit dem die Woge zur Kurzweil tändelt". Dort unterrichtet er, der

„Edle Jüngling aus dem Odenwalde,
Der zu Paris mit reichem Wissensschatz
Und feiner Sitte sich hervorgethan,"

seine Schülerin, dort erzählt er ihr von Hero und Leander, dort gesteht er ihr auch endlich, dafs selbst Wüste und Paradies ihn niemals von ihr scheiden sollten. Und es scheint ihm ernst zu sein. Denn als Emma ihm entrissen wird und er erfährt, dafs sie von vornehmer Geburt sei, dann ist „Ruhm" seine Losung:

„Erst — wann mein Haupt umgrünt des Lorbeers Zier,
Mein Name blüht im Kranz der Heldenlieder, —
Erst — wann ich reich bin — Emma — kehr' ich wieder,
Und dann erst frag' ich: Wo der Weg zu dir? —"

Nun ein neuer Zug: Eginhard wird erst durch Alkuin dem Kaiser empfohlen und vorgestellt. Ihn bittet er um Waffen. Doch längst sind seine Talente erkannt. Er

wird bald zum „Kanzler des Reiches“ ernannt, und nun er auf des Kaisers Geheifs, der ihm mit seiner Befürwortung, ja sogar einem Machtwort helfen will, um seine Braut werben soll, fühlt er sich aufser Stande, deren Namen zu nennen. Denn schmerzlich empfindet er ja, dafs seine Liebe der Kaiserstochter gehört, um die eben der Griechenfürst hat werben lassen. Aus diesem Anlafs wird Eginhard sogar noch einmal zum Lehrer bei der Prinzessin bestellt, um ihr nun von dem „Lande ihrer Zukunft“ zu erzählen.

Von da an haben wir es eigentlich erst mit dem Eginhard der alten Sage zu thun. Langsam weicht, wie im Roman der Naubert, die Scheu vor der „erhabenen Fürstin“ einer melancholisch entsagungsvollen Schwärmerei für sie, die ihm stets so „nah' wie der Stern, der in des Wimpers Thräne vor einem müd' geweinten Auge schimmert.“ Allmählich aber wird er sich seiner unseligen Leidenschaft bewufst. „Fort — Sklave — fort! Mach' deine Schmerzen frei!“ Und lediglich diese kühlere Überlegung ist es, die ihn eines Abends in das Zimmer der Prinzessin treibt, um dort, in ihrer Abwesenheit, „jedem Auge unbemerkt“ die Armspange wieder hinzulegen, die sie ihm einst im Kloster scheinbar absichtslos als Andenken hinterlassen, und die er seitdem verborgen am Busen getragen hatte. Dann aber will er entfliehen, „ein grau Gewölk“, das, wann die Festessonne am Kaiserhofe „herrlich strahlt“, sich „längst am fernsten Horizont verloren.“ Nur noch Abschied zu nehmen von der unvermutet hinzukommenden Prinzessin, ist sein reinster Wunsch. Hernach will er „rückwärts“ wandern,

„In jenes Thal zurück, dem ich entronnen!
In jenes Thal, wo noch der Ahorn rauscht,
Der Euer Kinderspiel beschattet — —
. . . . . wo die Glocke
Des Frauenmünsters niederhallt vom Berg —
Wo hoch am Abhang einer Rebenlaube
Bewegte Ranken holde Grüfse winken.“

Und als nun Emma ganz denselben Wunsch äufsert, da hat Eginhard den glücklichsten Augenblick in dieser nächtlichen Scene erlebt, der ihm schliefslich wert dünkt, den

Kaiser um die Vollziehung des gefällten Todesurteils anzuflehen.

Eginhard erscheint noch in anderem Zusammenhange im Stücke. Er bekehrt Wittekind und seine Sachsenherzöge, ohne indessen dabei besonders hervorzutreten.

Der Seidelsche Eginhard ähnelt äufserlich dem Kratterschen, wie aus dem Gesicht geschnitten. An Sentimentalität giebt er ihm nur wenig nach, und doch ist er von jenem wieder grundverschieden durch den Umstand, dafs er völlig selbständig den ganzen Liebesfaden zu Ende spinnen mufs.

Eine gänzliche Veränderung hat in Seidels Drama auch Emmas Rolle erfahren. Entsprechend Eginhards Wandlung bei Kratter, Fouqué und Seidel mufs in umgekehrter Abstufung bei ihnen auch der Charakter der Prinzessin wechseln. Bei Seidel ist ihr jede ausgesprochene Liebesregung fremd. Ganz sagenwidrig bietet sie in dem Liebeshandel dem Liebhaber auch nicht das geringste Entgegenkommen, und kühl bleibt sie scheinbar bis zum letzten Augenblicke. Nichts als harmlose Freundschaft bezeigt sie Eginhard in jener Klosterstille, wo sie „in Demut und Gehorsam" aufwächst und besonders am stillen Wohlthun ihre Freude hat, zumal jenem Winzer-Liebespaare gegenüber, dem eine Feuersbrunst jede Hoffnung geraubt. Auch sie erwartet, einmal ihren „Brauttag" zu erleben. Aber, sagt sie absichtslos und für Eginhard schmerzlich, „wann je er kommt, hat uns, mein Freund, ein weiter — weiter Raum auf immerdar geschieden." Und in kindlichem Tone fährt sie auf seine Einwendungen hin fort:

„. . . . Wohl begreift mein Herz,
Dafs Liebestreue Unerhörtes wagen
Und schwindelnd kühne Pfade wandeln könne.
Doch — sind auch Gipfel — die kein Fufs ersteigt."

Und als es wirklich bald zum Abschied kommt, hat sie für ihn nur noch ein: „Lebt wohl für immer!" Um so mehr ist Emma überrascht, den Freund so bald am Hofe wiederzusehen:

„Bei meinem Abschied konnt' ich das nicht hoffen —
Und — wollt' es nicht . . .;"

und weiteren Andeutungen seiner Liebe entgegnet sie höchstens: „Euch zu verstehen, müh' ich mich vergebens.“ Erst, als sie nach einem erzwungenen „Ja“ dem Griechenfürsten vermählt werden soll, ahnt sie, dafs ihr Eginhard doch etwas mehr als nur Freund gewesen. Jetzt erst, da sie sich trostlos einsam fühlt, bangt ihr vor dem Scheiden ihres einzigen Freundes, der eben noch in später Stunde bei ihr erscheint, nachdem sie sich wegen Unwohlseins vom „Festbankette“ fortgeschlichen. Im Andenken an jene glücklichen Klostertage fühlt endlich auch sie, was Eginhard schon immer für sie empfunden hat, jene Liebe, die zuletzt auch vor dem Kaiser ihre sagengemäfse Probe besteht.

Karls Rolle ist umfangreicher als sonst — das bedingen schon die neu hinzugekommenen Figuren —, aber noch unbedeutender. Er spielt gern den Machthaber, sei es, dafs er Emma ihr Ja-Wort ohne weiteres abnötigt — ihre Vermählung mit dem Griechen war ja längst sein Plan —, sei es, dafs er für Eginhard ahnungslos die Braut mit Gewalt erwerben will. Immer nur der politisch erwägende Kaiser, dem alle persönlichen Rücksichten fremd sind und der den Kindern „nie eine Meinung in Dingen, die an Kron' und Scepter reichen“, einzuräumen gewohnt ist, nirgends der Vater tritt uns in Karl entgegen. Und doch soll in der Schlufsscene mehr der verzeihende Vater sichtbar werden. Jene Scene giebt infolgedessen auch nur ein höchst unklares Bild. Karl sagt zu Eginhard:

„Tod, hiefs das Urtel — er vollstreck' es selber!
Geh' hin, Verbrecher — stirb (auf Emma deutend) an ihrer Brust!“

Und zu Emma gewandt, fügt er hinzu:

„. . . . Vom Fürstenthrone
Verstöfst der Kaiser dich — doch an der Brust
Des Vaters, du Verstofsne, sei willkommen!“

Und dann führt er „Eginhard in Emmas Umarmung“.

Mit vollständig veränderten Zügen finden wir den Wittekind der Naubert und Fouqués wieder. Ihm ist zunächst nichts von jener edlen Erscheinung geblieben, vielmehr entpuppt er sich anfangs als Meuchelmörder, der unter der Maske eines bettelnden Armen seinen Todfeind, den Kaiser, bei seinem

Austritt aus der Kirche überfällt. Unschädlich gemacht, läſst er sich endlich durch Eginhard bekehren, und mit ihm seine Herzöge, die ihm bei dem Mordanschlage geholfen. Mit Eginhard verbindet Wittekind seitdem eine feste Freundschaft, der er erst recht Ausdruck giebt, als er in dem Gerichte ahnungslos das Todesurteil über jenen gesprochen hat. Todesmutig sucht er da — und hier erinnert er an Fouqués Helden — das heraufbeschworene Unheil wieder abzuwenden:

„Kannst du dich selbst — kann dich dein Gott verlassen —
Dein Freund verläſst dich nicht! — Auf, meine Sachsen!
Hand an die Waffen! — Baut ihm eine Mauer!
Steht fest — nur über uns're Leichen finde
Der Scherge Bahn zu ihm!"

Dieses letzte Motiv, das schon bei Fouqué begegnete, ist der einzig wertvolle Zug an Wittekind, während der erste Teil seiner Charakteristik vollständig undramatisch bleibt. Aber gerade in Wittekinds Zeichnung leuchtet des Dichters Absicht hindurch, gleich Flayder Nebenepisoden zu schaffen. Das geht schon aus dem reichhaltigen Personenverzeichnis hervor, das beweist vor allem der erste Akt, der Emmas Aufenthalt im Kloster zum Gegenstande hat, dann die ermüdend lange Werbung der Griechen und Eginhards Einführung am Hofe durch seinen Lehrer Alkuin, der erst ein vorteilhaftes Bild seines Schülers entwirft. Eginhard erhält sogar einmal ganz sagenwidrig als Anerkennung für seine Thätigkeit vom Kaiser eine goldene Kette. Damit fällt zugleich das sagengemäſse Motiv, daſs der Schreiber wegen Nichtbeachtung seiner Dienste um seine Entlassung nachsucht. Auch sonst zeigt Seidel, daſs ihm die alte Sage, ja sogar ihre Hauptmotive, nebensächlich sind. Er macht aus dem nächtlichen Stelldichein eine einfache, fast kühle Besuchsscene. Der Gerichtshof tritt bei ihm nur pro forma und dann unschlüssig in seinem Urteil auf, und den Schneeübergang läſst er überhaupt hinter der Bühne sich abspielen. Aber auch der geistige Gehalt des Stückes, die brennende Liebe, welche die alte Sage so erwärmend durchzieht, fehlt hier ganz. In einem Punkte nur war der Dichter glücklich: er schuf zwei wirkliche dramatische Konflikte; den ersten dort, wo der Kaiser ahnungslos mit

allen Machtmitteln für Eginhard um die Braut werben will, den zweiten am Ende, wo Wittekind ebenso ahnungslos über den Freund das Todesurteil fällt. Das Stück selbst zeichnet sich äufserlich durch eine klare, poetische Sprache mit oft paar- und kreuzweise gereimten Versen aus, die es wenigstens zu einem Lesedrama geeignet machen. Von einer Aufführung ist mir nichts bekannt.

6. Scribe.

Hatte Seidel schon an den alten Sagenmotiven zu rütteln gewagt und das Tragen durch den Schnee für unaufführbar gehalten, so hat die Sage schliefslich noch eine völlige Modernisierung erfahren in einer französischen Oper: „La Neige ou Le nouvel Éginhard, Opéra-Comique en quatre actes, par Augustin-Eugène Scribe, en société avec M. G. Delavigne. Musique de M. Auber.“ [1]) Bei aller fabrikmäfsigen Anfertigung seiner Stücke verstand es Scribe doch immer ausgezeichnet, dem jeweiligen Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen. Der Realismus, den er auf der französischen Bühne eingeführt, ein tendenziöses Zuspitzen der dramatischen Motive auf moderne Verhältnisse, tritt in fast allen seinen 460 Theaterstücken deutlich hervor. Ein geschicktes Schaffen spannender Situationen, eine bewundernswerte Reichhaltigkeit von dramatischen Erfindungen, wobei allerdings Charakteristik und Lokalfarbe wenig Berücksichtigung finden, machten ihn zu einem geradezu unnachahmlichen Bühnendichter seiner Zeit. Von diesen Gesichtspunkten aus ist nun auch die vorliegende Oper zu betrachten.

Wir dürfen von Scribe nicht erwarten, dafs er aus reiner Begeisterung für den historisch-sagenhaften Stoff sich mit einer Dramatisierung jener dürftigen alten Motive befassen werde. Das sähe Scribes Grundsätzen bei Bearbeitung von Bühnenstücken so unähnlich, wie es jedenfalls weit über seine dichterische Leistungsfähigkeit hinausgehen würde. Schon der Titel läfst vermuten, dafs es dem Dichter weniger mit einer

---

[1]) Représenté pour la première fois à Paris, sur le théatre royal de l'Opéra-Comique, le 9. octobre 1823.

Behandlung der alten Sage ernst ist, als dafs er vielmehr eine Verwertung des Schneemotives für einen „neuen Eginhard“ im Auge hat. Die Anlage des Personenverzeichnisses rechtfertigt von vornherein diese Annahme. Ich will es der Einfachheit halber, soweit es mit dem Personenbestande der Sage in Parallele gesetzt werden kann, hier anführen und neben die einzelnen Rollen die sagenhaften Namen setzen, an deren Stelle jene getreten sind.

Le Grand-Duc de Souabe: Karl der Grofse.

Louise de Souabe, sa fille: Emma.

Le Prince de Neubourg, prince souverain d'Allemagne } der griechische Gesandte oder Wittekind.

Le Comte de Linsberg, officier au service du duc: Eginhard.

Die übrigen Rollen sind neu, und es giebt für sie kein Gegenstück in der alten Sage.

Der Gedankengang ist folgender. Der Prinz von Neuburg wirbt um die Prinzessin Luise, die schon heimlich mit Linsberg verlobt ist. Zwischen den beiden letzteren kommt, vorher schon vereinbart, die nächtliche Zusammenkunft zu stande. Linsberg wird dann von der Prinzessin und ihrer Hofdame über den gefrorenen See, der unter den Fenstern der Prinzessin liegt, auf einem Schlitten durch den frischen Schnee ans andere Ufer gefahren, ohne jedoch vom Vater bemerkt zu werden. Dieser erhält erst anderen Tags genauere Nachrichten über die nächtliche Fahrt und verheiratet beide.

Die Umrisse der alten Sage sind hier zwar noch erkennbar, aber doch schon ziemlich verwischt. Eine solche Neuprägung des alten Stoffes machte auch eine neue Individualisierung der verschiedenen mit übernommenen Rollen nötig.

Linsberg hat, was seine äufseren Verhältnisse angeht, mit seinem Vorbilde bezw. Vorgänger in der Sage nicht die mindeste Ähnlichkeit. Dort ist er Schreiber, hier tapferer Offizier; dort weilt er ständig am Hofe, hier hält er sich nur vorübergehend daselbst auf; dort ist er machtloser Geliebter der Prinzessin, hier wird er zum eifersüchtigen Liebhaber derselben. Hat er dort einen nur nominellen Verlobten zu fürchten, so steht er hier einem werbenden Nebenbuhler gegenüber; und kommt dort, von ihm listig berechnet und ver-

anlafst, ein heimliches nächtliches Liebesabenteuer zu stande, so entspringt hier seiner Eifersucht die von ihm erbetene mitternächtige Zusammenkunft. Doch in einem Punkte ähneln sich die beiden „Eginhards“, in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zum Fürsten, dem sie für seine Wohlthaten den gröfsten Dank schulden. Ganz die alte Sage glauben wir vor uns zu haben, wenn der getäuschte Vater der Prinzessin, hier der Grofsherzog, zu Linsberg in sanftem Vorwurf spricht:

„Ernest, je t'ai chéri de l'amour le plus tendre;
Je t'ai comblé de mes faveurs:
— — — — — — — — — — — —
Inconnu dans ma cour, sans parents, sans naissance,
Tous ces soins paternels, donnés à ton enfance,
Tout ne vous dit-il pas?“

Im Einklang mit der Sage steht ferner Linsbergs eigentlicher Charakter, der als durchaus edel und allgemein hochgeschätzt dargestellt ist. Linsberg hat hier Gelegenheit, um so leuchtender hervorzutreten, je mehr er auf Kosten des Vaters der Geliebten in den Vordergrund geschoben, dagegen von seinem Partner und Nebenbuhler, dem Prinzen, ein nur ungünstiges Bild gezeichnet wird. Linsberg leitet die Handlung ein. Unvermutet ist er nach einer siegreichen Schlacht, von Eifersucht gejagt, aus dem Felde an den Hof zurückgekehrt. Hier hat er sogleich Gelegenheit gefunden, der Prinzessin bei einer Schlittenfahrt auf dem gefrorenen See das Leben zu retten, indem er ihr Gefährt, das unter der Leitung seines Nebenbuhlers einer gefährlichen Stelle entgegensauste, zum Stehen brachte.

Linsberg ist der von unnötiger Eifersucht gequälte Geliebte Luisens. Der tapfere Offizier fühlt sich gut genug, mit seinem fürstlichen Nebenbuhler in die Schranken zu treten. Was er erreicht, ist allerdings mehr der Erfolg listig berechneter Handlungsweise — er bittet in des Prinzen Auftrag Luise schriftlich um ein Stelldichein, giebt sich aber selbst als den Bittsteller zu erkennen —, wenn er auch einmal, von Eifersucht getrieben, so weit geht, einen ihm mifsgünstigen Kammerherrn vor versammeltem Hofe zum Zweikampfe zu fordern.

Luise ist die feine aristokratische Dame, die, ihren beiden Bewerbern gegenüber zurückhaltend, nur eine höchst passive

Rolle spielt. Der eine Grund dazu ist der Konflikt zwischen der Absicht des Großherzogs, sie mit dem Prinzen zu vermählen, und ihrer Liebe zu Linsberg, die sie sich aber hüten muß, vor dem Hofe merken zu lassen; der andere liegt in den eigenartigen Umständen, unter denen das nächtliche Stelldichein stattfindet. Frei von aller Leidenschaftlichkeit und in Gesellschaft ihrer Hofdame erwartet sie Linsberg einfach in der Absicht, ihm mitzuteilen, daß seine Eifersucht unbegründet sei. Daß dann auch die Fortschaffung des Geliebten über den Schnee nicht ausschließlich ihr Verdienst ist, sahen wir schon oben.

Die umfangreichste Rolle hat Scribe dem Prinzen von Neuburg gegeben. Auch Fouqué hatte schon, zwar nicht den Nebenbuhler Eginhards selbst, wohl aber dessen Gesandten auf die Bühne gebracht. Arsaphius und Prinz Neuburg ähneln sich nun auffallend. Beide werden öfter der Lächerlichkeit preisgegeben und wandeln sich langsam zur Karikatur. Sie sind sonst ein paar gutmütige Menschen, erfreuen sich trotzdem keiner Beliebtheit bei Hofe und finden höchstens einigen Rückhalt beim Fürsten. Gutmütige Beschränktheit ist ein ständiger Zug im Prinzen von Neuburg. Fortwährend muß er von einer Hofdame wegen seines linkischen Benehmens die gewöhnlichsten leçons de galanterie erhalten. Diese haben aber nur den Erfolg, daß der Prinz sich am Ende in die Hofdame selbst statt in die Prinzessin verliebt und schließlich um sie anhält. Den Gipfel der Lächerlichkeit erreicht er jedoch dadurch, daß er seinem Nebenbuhler das naive Ansinnen stellt, doch für ihn den erwähnten Liebesbrief zu schreiben.

Was Flayder durch seine bäurische Liebesepisode, Fouqué durch seine Arsaphius- und Wittekindrolle zu erreichen suchte, alle diese Motive hat Scribe seiner Rolle des Fürsten von Neuburg zu Grunde gelegt. Sie muß, wie bei Flayder, vor allem dem Stücke die nötige Ausdehnung und die ihm sonst mangelnde Komik verleihen, wie Fouqués Arsaphius ferner ein wesentliches Sagenmoment vertreten und wie sein Wittekind Verwickelungen herbeiführen. Der Prinz hat nämlich irrtümlicherweise auch die nächtliche Einladung zur

Prinzessin erhalten und stört demzufolge durch sein Erscheinen das eben stattfindende Stelldichein. Doch noch rechtzeitig haben sich die Prinzessin und Linsberg verbergen können.

Die öfters erwähnte Rolle der Hofdame, Mademoiselle de Wedel, ist neu, aber nicht unbedeutend. Die Wedel ist eine eifrige Förderin des Verhältnisses zwischen der Prinzessin und Linsberg, den sie selbst bis dahin vergebens geliebt hat, und die Vertraute bei dem nächtlichen Stelldichein. Sie giebt auch den Rat, Linsberg zu Schlitten über den gefrorenen See zu fahren.

Scribes Charakteristik des Grofsherzogs hält keinen Vergleich mit der Rolle Karls in den verwandten Dramen aus. In ihnen kam der Kaiser wenigstens in der Sitzung des Fürstenrats einigermafsen zur Geltung. Der moderne Stoff kann, ja mufs sogar auf jene Schlufsscene verzichten; zum mindesten würde es ihm übel anstehen, wollte der Vater mit Hintansetzung seiner Autorität einen öffentlichen Skandal hervorrufen und einen Gerichtshof über das heimliche Vergehen seiner Tochter urteilen lassen. Hierzu kommt noch, dafs Linsberg, der „neue Eginhard“, durchaus nicht in dem Verhältnis des sagengemäfsen Geheimschreibers zu seinem Herrn steht, sondern zur Zeit eine ganz zufällige Erscheinung am Hofe ist. Also auch durch Linsberg wird ein Hervorheben der Rolle des Grofsherzogs keineswegs nötig gemacht. Dieser selbst ist anfangs sehr von dem Prinzen eingenommen, läfst sich aber auch ebenso schnell zur Begnadigung der beiden Missethäter bestimmen.

Von den übrigen Rollen gewinnt nur noch der Gärtnerbursche Wilhelm einige Bedeutung. Er beobachtet aus nächster Nähe die Schneescene, belauscht dabei das heimliche Gespräch und kann so am nächsten Tage mit seinen schwerwiegenden Gründen die Wahrnehmung des Grofsherzogs bestätigen.

Eine bestimmte Lokalfarbe wird man in Scribes Oper vergebens suchen. Genug, dafs man sieht, das Stück spielt in moderner Zeit.

Bei einer Dramatisierung des alten knappen Sagenstoffes würden diese Mängel schwer ins Gewicht gefallen sein. Doch der Dichter weifs sie hier zu verdecken durch eine reichliche,

selbständige Einfügung neuer Züge und Zusätze, durch Einflechtung einer das Ganze vorteilhaft kleidenden Komik, spannender Verwickelungen und Intriguen und vor allem durch eine lebhafte und leicht fliefsende Handlung. Anstofs nimmt Scribe an dem unvermeidlich scheinenden Tragen des Geliebten durch den Schnee, mit dessen technischer Schwierigkeit schon seine Vorgänger zu kämpfen hatten. Natürlicher erscheint ihm ein Wegfahren auf dem Schlitten. Wir müssen uns denken, dafs Linsberg, entgegen der Sage, nicht im grofsherzoglichen Schlosse wohnt, vielmehr nur von aufsen, und zwar über den gefrorenen See, zu dem Flügel gelangen kann, den die Prinzessin bewohnt; während der Prinz als fürstlicher Gast im Schlosse selbst Wohnung hat und unauffälliger und ohne Schwierigkeit dorthin kommen kann. Die nächtliche Fahrt läfst uns dann Scribe durch die geöffneten Fenster des Hintergrundes beobachten. Die Wedel zieht den Schlitten, während die Prinzessin ihn stofsend hinterdrein geht.

b) Seligenstädter Fassung.

Helmina von Chézy.

Während die Dramatisierungen der Lorscher Sage mit Seidel, und zwar noch im Zeitalter der Ritterromantik, ihren Abschlufs gefunden haben, versuchte fast gleichzeitig mit dem Erscheinen des Fouquéschen Stückes eine Dichterin die spätere Fassung der Sage der Vergessenheit zu entreifsen und ihr ein dramatisches Denkmal zu setzen. In dem Taschenbuch für Damen „Urania" erschien 1817 zu Leipzig und Altenburg „Eginhard und Emma", ein Spiel mit Gesang von Helmina von Chézy, geb. von Klenk. Die als die Enkelin der Karschin genugsam bekannte, unglückliche Dichterin stand in engstem Zusammenhang mit der romantischen Schule, besonders mit Fr. Schlegel, Tieck, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. Bedeutende dichterische Erzeugnisse knüpfen sich nicht an ihren Namen, wenn sie sich auch einbildete, dafs „die Krone des Genius ein Kunkellehen in der ganzen Familie war"[1]. Dagegen meinte Jakob Grimm 1811 in einem Briefe an Görres[2]:

---

[1]) „Unvergessenes", von ihr selbst hrsgb., II, 162.

[2]) Görres, Freundesbriefe, 1874, I, 229.

„Die Poesie der Weiber stiftet doch wenig Rechtes und Gutes, und so mufs es eigentlich der Karschin zugeschrieben werden, dafs ihre Enkelin sich einbildete, eine Dichterin zu sein.“ Aufser ihren Gedichten,[1]) die in allen Zeitschriften, Almanachen und Taschenbüchern zerstreut sind, giebt es von ihr wohl nichts Lesenswertes mehr. Das gilt sowohl von dem von Tieck allerdings für die beste Arbeit Helminas erklärten Roman „Emmas Prüfungen“ (1827) als auch von ihrem Textbuch zu Webers Oper „Euryranthe von Savoyen“. Holtei, der „viele reine, anmutige Blüten“ in ihren Gedichten findet, meint[2]): „Ihr durchaus weibliches Talent war lyrisch, nicht episch, am allerwenigsten war es dramatisch.“ Durchaus undramatisch ist auch ihr Schauspiel „Eginhard und Emma“.

Die von einem „unruhigen Wanderdrange umhergetriebene“ Dichterin hatte 1811 auf einer Rheinreise nebst vielen andern Sagen vom Rhein im „Archiv des Rheins“ auch unsere Sage „mit einigen Worten berührt“ gefunden und war „von ihr ergriffen“ worden. Das allein war ihr Anlafs genug, sofort daraus ein Drama zu machen. Doch in dem „Vorbericht zum Schauspiel“ [3]), worin sie alles erwähnt, was „in so beschränktem Raume als historische Spur für die Echtheit der lieblichen Sage“ angeführt werden kann, leuchtet auch schon schwach die Tendenz hindurch, die Handlung in einen Akt dankbarer Zueignung auslaufen zu lassen. „Ich bin ihr (der Sage)“, sagt Helmina dort, „in meiner Dichtung treu geblieben und glaube noch hinzusetzen zu müssen, dafs ich La Motte Fouqués süfsestes Gedicht, Eginhard und Emma, nicht kannte, als ich das meine niederschrieb.“ Helmina verrät auch sonst nicht die mindeste Vertrautheit mit irgend einer der bedeutenderen spätdeutschen Fassungen, die für ihre Vorgänger von so unverkennbarem Einflufs gewesen waren. Auf diesen Umstand ist es auch zurückzuführen, dafs sie ganz im Gegensatz zu ihren Vorgängern von der eigentlichen Sage als solcher absieht

[1]) „Gedichte“, 1812, in zwei Teilen; „Blumen in Lorbeeren von Deutschlands Rettern gewunden“, 1818; „Stundenblumen“, 1824 ff., in drei Teilen; „Herzenstöne auf Pilgerwegen“, 1833.

[2]) Briefe an Tieck, I, 129.

[3]) Urania, S. 115—120.

und nur die Seligenstädter Version als Vorlage für das Drama ins Auge fafst. So läfst sie denn die Handlung ihren Ausgangspunkt an der Anfügungsstelle eben jener Zusatzversion nehmen, der Verbannung der beiden Liebenden im Odenwalde. Den unentbehrlichen ersten Teil der Sage berührt sie dabei nur knapp.

In allen vierzehn durch keinen Aufzug unterbrochenen Scenen ist die Scenerie: Waldung und Hügel, Emmas Hütte, unweit davon ein Marienbild in einer Blende, an welchem die ewige Lampe brennt; im Hintergrunde eine Kirche und Gewässer (Vollmondschein).

Emma denkt heimlich, schmerzerfüllt an ihre Jugendzeit und die verscherzte väterliche Liebe (Scene 1). Vergebens sucht ihre Tochter Gisella sie zu trösten (2). Erst Eginhard, der eben mit einem Chor von Schnittern vom Felde kommt, verscheucht ihre Bangigkeit (3). Ein verirrter Ritter kommt (4), den Emma freundlich aufnimmt (5). Ein lustiger Sänger gesellt sich noch zu ihnen (6, 7, 8). Er singt das Lied von der Liebe Eginhards und Emmas. Eginhard erkennt in dem Ritter den Kaiser (9, 10). Er entflieht, um unentdeckt zu bleiben, Emma ist dazu nicht zu bewegen (11). Karl erfährt von dem alten Rudolf viel Gutes über das Paar (12). Man hält Mahlzeit (13). Durch den Sänger wird des Kaisers Jagdgesellschaft herbeigeführt. Karl wird von allen erkannt. Emma und der herbeistürzende Eginhard fallen zu seinen Füfsen. Er verzeiht und ernennt Eginhard zum Grafen von Erbach (14).

Dieser Gedankengang zeigt wohl zur Genüge, dafs der Dramatisierung jede künstlerische Umkleidung, jede dichterische Zuthat fehlt. Die Bearbeiter der Lorscher Version hatten diese Notwendigkeit eingesehen, wenn sie auch teilweise dabei verunglückt sind. Flayder hatte eine parallel laufende, vollständig gesonderte Liebesepisode nicht verschmäht. Kratter scheute sich nicht, seine Helden anachronistisch auf einem Meierhofe auftreten zu lassen. Fouqué glückte es, bei der Romantik Zuflucht zu finden. Nur Helmina, die ohnehin durch die ungünstige Wahl gerade der allerknappsten Vorlage schon im Nachteil ist, begnügt sich damit, uns den beinahe aller Ausführung entbehrenden, fast nur episch gestalteten Stoff vor

Augen zu stellen. Da ist keine freie, über die Vorlage sich erhebende Stellungnahme zur Sage, da ist keine Gliederung in Hauptakte, da ist vor allem keine Handlung. In einem Atem entwickelt sich bei unverändert bleibender Scenerie Auftritt um Auftritt, wechselt Dialog mit Dialog. Ein paar unvermittelt eingestreute Liedchen können dieser Eintönigkeit nur wenig Abbruch thun. Die Schuld trifft dabei allerdings mehr die Vorlage als die in ihrer Wahl wirklich recht wenig glückliche Verfasserin.

Der Rat des Grofsherzogs Karl von Dalberg, „die Sage von der Entstehung des Hauses Erbach in die Dichtung zu verweben,“ hatte Helmina aus dem ruhigen Fahrwasser der bekannten Version gebracht und auf die gefährlichen Klippen einer dramatisch unbrauchbaren Vorlage auflaufen lassen. Leiden gleich beide Fassungen nicht an übergrofsem Stoffreichtum, den Vorteil bietet die Lorscher Quelle, dafs sie es ermöglicht, den Verhältnissen der Zeit in Ort und Charakteren Rechnung zu tragen. Karls Hof ist, abgesehen von seiner historischen Bedeutung, so legenden- und sagenumwoben, dafs es nicht schwer fallen kann, durch geschickte Heranziehung passender Momente einen dort fufsenden Stoff zu erweitern und auszukleiden. Ganz anders die Seligenstädter Sage.

Bei dem engbegrenzten, versteckten Zufluchtsort der beiden Verbannten in der Waldeseinsamkeit verbieten sich von vornherein alle dramatisch künstlerischen Rücksichten auf Ort und Zeit. Die Möglichkeit, Charaktere zu entwickeln, beschränkt sich auf eine kleine Zahl. Sie stellen sich in engstem Kreise um unsere Haupthelden. So ist die Gelegenheit, die Flayder, Kratter, Fouqué und Seidel in so reichlichem Mafse hatten, bei der Herbeischaffung von Hilfscharakteren und dem nötigen Kostüm aus dem Vollen zu greifen, hier bis zur Unmöglichkeit vermindert. Die selbständige Seligenstädter Sage entbehrt vollständig eines eigenartigen Kolorits. Eginhard und Emma sind eben einfach Landleute und erregen als solche unsere Teilnahme mehr oder minder. Der Kaiser ist ein gewöhnlicher Ritter, der sich auf der Jagd verirrt hat.

In dem Stücke unterscheiden sich, trotz der monotonen Scenerie, deutlich zwei Teile: Scene 1—4 beschränken sich

auf Eginhards und Emmas Familienleben, in den folgenden Scenen übernimmt der Kaiser die Hauptrolle.

Ist auch die Dichterin bemüht, in dem Stillleben des einst so glücklichen und jetzt verstofsenen Paares ein Bild des Glückes und Friedens zu zeichnen, so vergifst sie doch nicht, von vornherein eine unbestimmte Wehmut über das ganze Gemälde zu breiten. Ohne die Liebesseligkeit der beiden zu trüben, mufs sich doch auch ein melancholisches Element darein mischen, das in keiner Weise unsere Teilnahme an dem Schäferidyll dieses Liebeslebens verringert, vielmehr unser Mitempfinden zu ahnungsvollem Sehnen erregt, die heimliche Sehnsucht Emmas und das feste Hoffen Eginhards auf eine schliefsliche Aussöhnung mit dem Kaiser. Damit mufs die Handlung eingeleitet werden, sollen wir nicht zuletzt beider Wegführung aus der liebgewordenen Einsamkeit durch den Kaiser für unrecht oder gar bedauerlich halten. So zeigt denn auch Emma, die treulich sorgende Hausfrau, der die Führerrolle unter den Hauptcharakteren gebührt, schon in den ersten Scenen entsagungsvolle Schwermut, wenn sie „an das Bild der süfsen Jugend“ sich erinnert und an den Vater, der jetzt „einsam wohl ins Weite“ schaut, und „gedenket wohl vergangener Zeiten Lust“. Fast dünkt es uns, als ob tiefe Reue sich ihrer noch bemächtigt, wenn sie auf ihres Töchterchens Bitte, doch heiter zu sein, erwidert: „Ich war's, als Unschuld mir zur Seite ging.“ Indessen, jede unedle Selbstsucht ist ihr fern. Zu Eginhard sagt sie:

„Nicht mein Geschick will ich für niedrig halten,
Nicht mir ein strahlend Los zurückerflehn,
Doch weinend mufs ich dich im Staube sehn!“

Stille Kindesliebe ist es ferner, die mit so tiefem Kummer um den vermeintlich den Gefahren des Krieges ausgesetzten Vater ihr Herz bedrückt. Aber noch überwindet die Liebe zum Gatten schliefslich jedes andere Bedenken:

„ . . . . . Fern weiche jedes Bangen,
Wo Treu' bei Treue ruht und Herz an Herz!“

Von nun an verliert Emmas Rolle ihre selbständige Bedeutung. Liebevolle Gastfreundschaft, praktischer Sinn für Häuslichkeit, eine geradezu rührende Kindesliebe und ein doch

noch treueres Festhalten am Gatten, auf dessen Bitte sie der Vermittelung des Ritters zwischen ihnen und dem Kaiser entsagt, sind immer wiederkehrende Züge, die sich durch eine bewundernswerte Selbstverleugnung nur noch edler gestalten.

Eginhard ist gleichfalls von der stillen Hoffnung beseelt, dafs Karls grofses Herz nicht ewig zürnen werde. Seine Rolle sinkt aber in diesem Stück beinahe bis zur Bedeutungslosigkeit herab. Fast nur Statist, wagt er hin und wieder mal eine kleine Frage nach der Gäste Befinden und ihren Reiseplänen einzuwerfen, mufs er als stummer Zeuge zum zweitenmale das vernichtende Urteil Karls erfahren. Dann verschwindet er von der Bühne und tritt nur noch einmal zum Schlufs hervor, um von dem ausgesöhnten Kaiser zum Grafen von Erbach ernannt zu werden.

Mehr gewonnen hat dagegen die Rolle Karls. Ein einfacher, ältlicher Ritter, der sich auf der Jagd verirrt, begeistert er sich lebhaft in leutseligen Fragen für Land und Leute, dann hauptsächlich für das „hohe, schöne Weib“, seine emsige Wirtin. Er hört auch gern ein Liedlein singen, doch nicht jedes, wie beispielsweise das verhängnisvolle von der Liebe Eginhards und Emmas, das seinen Unmut gar sehr erregte. Denn:

„. . . . jede Leidenschaft entehrt den Mann,
Wenn sie zum Treubruch führt, Vertrau'n entweiht!“

Ja, unserem Mitleid rückt auch hier der alte Mann in seinem schmerzlichen Grolle näher. Und immer höher wächst seine Heldengestalt vor unseren Augen. Längst glauben wir schon nicht mehr, einen gewöhnlichen Ritter vor uns zu sehen. Eginhard selbst ist bei dem Klange der wohlbekannten Stimme, diesem „Wiederhall aus unvergefs'ner Zeit“ entsetzt zurückgetreten. Auch wir wissen es, „das ist Karl selbst, kein andrer ist's auf Erden!“ Ja, wir finden in ihm einen alten Bekannten wieder. Denn wie mit einem Schlage steht der Karl des Fouquéschen Stückes uns vor der Seele. Hier wie dort die edle, ehrfurchtgebietende Reckengestalt im Silberhaar. Hier wie dort der schwermutsvolle, weil hart geprüfte Charakter und sein ihn selbst am schwersten folterndes Gerechtigkeitsgefühl, dem selbst die Vaterliebe weichen mufs. In der That,

man wäre versucht, die psychische Anlage dieses Karl für eine durchgepauste Zeichnung des Fouquéschen Helden zu halten, wenn nicht Helmina ausdrücklich versichert hätte, dafs sie Fouqués Werk damals noch nicht gekannt habe. Karls Bild mufs in diesen Linien wirken. Anfangs der immer noch mit gleicher Bitterkeit erfüllte Vater, begeistert er sich mehr und mehr für „die weifse Hütte von der Reb' umschlungen" und freut sich, „wie Lieb' und Frieden hier ein Ziel gefunden". Er hört viel Gutes über das Paar, er macht selbst seine besten Erfahrungen darüber, ja, er lernt geradezu die beiden, die sich bei ihm so ängstlich um das Wohlergehen des Kaisers erkundigen, achten und lieben. Wenn nun gar noch Gisella in ihrer Herzensunschuld die bei dem Erkennen wieder sichtbar werdende Kluft zwischen Vater und Kindern zu überbrücken sucht, dann kann der durch dieses Kindesauge bezauberte Kaiser nicht anders, er mufs verzeihen.

Neu eingeführt hat Helmina die allerdings schon in der Vorlage, in der Dichtung aber bisher nicht vorhandene Tochter Eginhards und Emmas, Gisella. Ausgesprochene Charakterzüge aufser den schon gestreiften besitzt sie jedoch bei ihrer wunderhübschen, durchaus noch kindlichen Natürlichkeit nicht.

Der alte Rudolf ist ein biederer, frommer Charakter voll schwärmerischer Verehrung für das liebende Paar. Er ist in unserem Stücke ein Pendant zu Karls Rolle in der Lorscher Version und ihren Bearbeitungen. Beide sind die Stützpunkte, die Basis, auf welcher sich der Hintergrund aufbaut; Karl dort schon wegen seiner bedeutsamen historisch-sagenhaften Stellung, Rudolf hier als der charakteristische, alteingesessene Vertreter Mühlheims. Über dessen Gründungsgeschichte, von der Ansiedelung verfolgter Christen an — wie dann vor nunmehr 18 Jahren „ein Paar, wie die Engel schön, und sanft und weise, kunstvoll, arbeitsam" erschien — bis zu seinen heutigen Verhältnissen, entrollt er uns ein lebendiges Bild.

Eine Lückenbüfserrolle ist die Figur des Sängers. Sein Erscheinen bringt ja Abwechselung und zwar angenehme, ist aber logisch wenig begründet. Doch war seine Einführung das einfachste Mittel, um uns mit jener, jetzt schon weit

abliegenden, verhängnisvollen nächtlichen Liebelei Eginhards und Emmas bekannt zu machen.

Bei allgemein strengem Festhalten an der Vorlage gestattete sich Helmina doch noch in einigen Zügen kleine Freiheiten. Der geeignetste dramatische Moment war in der Sage das Auftragen der Lieblingsspeise des Kaisers; denn damit war wie durch einen deus ex machina der Anlaſs zum Erkennen gegeben, welches somit auf Seiten des Kaisers war. Aber diese Entwickelung trug doch recht sehr den Stempel der Unwahrscheinlichkeit an sich. Als ob kaiserliche Lieblingsgerichte nicht eben so gut in Mühlheim wie in Aachen zubereitet werden könnten. Wo liegt denn da der Grund, aus solchem Anlaſs gleich auf Verwandtschaft zu schlieſsen? Erklärlich wäre der ganze Vorgang, wenn ein heimliches Erkennen schon vorher durch Emma stattgefunden hätte, die nun mit Absicht diese Lösung herbeigezogen. Doch davon weiſs ja die Sage nichts. Helmina hatte diese schwache Stelle nicht übersehen. Sie erwähnt auch die Zubereitung von „des jungen Rehes saft'gem Rückenblatt", dem Lieblingsgerichte des Kaisers; aber ein Erkennen knüpft sie noch nicht daran. Dramatisch brauchbar scheint ihr dieses Motiv, doch nicht genügend, um den dramatischen Höhepunkt zu bilden. In vorteilhafter Weise wird so der entscheidende Wendepunkt hinausgeschoben; der ahnungslose Kaiser kann noch weitere angenehme und ihn auch vorbereitende Wahrnehmungen machen, so daſs es schlieſslich nicht unnatürlich aussieht, wenn er in den beiden Missethätern zu seinen Füſsen seine Kinder erkennt, die ihrerseits längst den Vater — Eginhard schon bei seinem Zornesausbruch, Emma bei dem Auftreten seines Jagdgefolges — erkannt haben. In unserem Stücke ist also im Gegensatz zur Sage der Kaiser der zuerst Erkannte.

Ein eigenartiger Zug findet sich auch dort, wo Helmina mit Absicht in groben Anachronismus verfällt. Kaiser Karl hat sich mit den beiden ausgesöhnt und fährt, zu Eginhard gewendet, fort: „Nicht Eginhard hinfort, Graf Erbach heiſse!" Das klingt doch gar zu gesucht und modern. Selbstverständlich muſste hier noch eine besondere Art irgend eines Gnadenbeweises abweichend von den Lorscher Lesarten gesucht

werden, da ja Eginhard und Emma längst Mann und Frau sind. Aber das mufste in einer allgemeineren, nicht so tendenziösen Form geschehen. Die Schmeichelei für das Haus Erbach ist ein wenig plump geraten. Sie mag im Schlofstheater im Odenwalde damals tosenden Beifall erzeugt haben, auf uns wirkt sie heute verblüffend. Auf gleiche Stufe ist auch jene Stelle zu rücken, in der die Dichterin ganz unvermittelt ihrer patriotischen Begeisterung (1817 war die erste Aufführung) zu laut und am unrechten Platze Ausdruck giebt. Karl ruft nämlich, als Emma Wein gebracht: „Nun klingt mit mir, der deutsche Rhein soll leben!“ Alle stimmen ein, und Karl wiederholt: „Nun ewig deutsch und frei!“

Verdienen diese Stellen an und für sich auch keine besondere Berücksichtigung, bedeutungslos ist besonders die erstere keineswegs. Ja, wir gehen kaum fehl, wenn wir in ihr die Grundidee des ganzen Stückes vermuten. Die Anlage desselben ruht auf so schwachen Füfsen, das Material ist so oberflächlich und übereilt zusammengetragen, die dramatische Entwickelung, der aber jede Handlung fehlt, hat einen so monotonen, schleichend langsamen Gang, dafs wir den eigentlichen Höhepunkt überschreiten, ohne uns dessen bewufst zu werden. Wie ein Strahl kalten Wassers überrascht uns da jene ganz im modernen Stil gehaltene Ernennung. Nun wissen wir wenigstens, was die Verfasserin mit diesem zweigipfligen Höhenpunkte will. Die Tendenz, lediglich die Tendenz war das treibende Motiv zu der dramatischen Gestaltung; und ohne diese Anspielung wird das schwache Stück geradezu gehaltlos.

Helmina hat es mit ihrer Dramatisierung etwas zu eilig gehabt. Über die Vorgeschichte des Dramas berichtet sie selbst[1]): „Als ich in Aschaffenburg war, wünschte der Fürstprimas, ich möchte mich an einem Stück für sein neues Theater versuchen . . . Ich wählte zum Stoff meines Dramas „Eginhard und Emma“. Ich will nun gestehen, dafs ich etwas ganz Unleidliches schrieb und mich viel damit wufste. Mit hoch-

[1]) Unvergessenes, II, 49.

klopfendem Herzen eilte ich zu Frau von Wolzogen, um mein Meisterstück vorzutragen. Himmel! Wie stürzte ich aus meiner Höhe herab, als die edle Frau mit sichtbarem Mifsfallen zuhörte und mich in kurzen Worten, die mich ganz überzeugten, ich habe da etwas ganz Wirkungsloses und Gewöhnliches geschrieben, belehrte . . . Der Erfolg dieser Sitzung war das Aufflammen meiner ganzen Kraft, und ich schuf etwas Würdiges und Schönes.[1]) Karl von Dalberg hatte grofse Freude daran, und es wurde sogleich auf dem Theater einstudiert. Der Freiherr von Hettersdorf schrieb schnell eine Ouverture, Arien, ein Schnitterlied, eine Romanze und Chöre. Der Grofsherzog hatte mir den Rat gegeben, die Sage von der Entstehung des Hauses Erbach in die Dichtung zu verweben. Das Haus war zum Ersticken voll . . . Der Fürst selbst übernahm die Rolle Karls des Grofsen, und die Aufführung des Schauspiels wurde durch die sinnreichste Anordnung, den seelenvollsten Vortrag, wie durch die Rührung und Teilnahme der Anwesenden zu einem Familienfeste."

Wir verstehen es somit, wenn jener „unvergefsliche Abend" einen Freudenschimmer an dem trüben Himmel unserer von Unglück und Enttäuschungen so schwer heimgesuchten Dichterin bedeutet. Wir können dem Stücke aber auch keinen andern Platz anweisen, als wohin es von Anfang bestimmt war, auf die Bretter einer einsamen Liebhaberbühne. Doch auch hier dürfte es, wenngleich die volkstümlichen, lyrischen Einlagen ihm ganz gut stehen — die Romanze von Eginhards und Emmas Liebe ist dagegen recht schlecht —, wegen seines tendenziösen Charakters wenig Verbreitung finden und gefunden haben. Auch ist aufser jener Aufführung vom 13. November 1817 keine zweite bekannt geworden.

Die Seligenstädter Fassung ist bis heute auf Helmina von Chézys Dramatisierung beschränkt geblieben. Ein Grund dafür ist offenbar der, dafs diese Version eben viel zu spät, ja erst zu einer Zeit richtig bekannt wurde, da fast sämtliche übrigen Theaterstücke über die Sage von Eginhard und Emma längst geschrieben waren. Nur Seidels Drama stellt

[1]) Nach dem ersten Erfolge allerdings richtig beurteilt.

sich zeitlich noch hinter Helminas Singspiel. Die Übersicht der dramatischen Bearbeitungen der Sage ergiebt das Resultat, dafs die älteste, die vereinfachte Fassung gar nicht, die Lorscher mehrfach, die losgelöste Seligenstädter Zusatzversion nur einmal auf die Bühne gebracht wurde; während eine Dramatisierung der vollständigen Sage in der Seligenstädter Fassung noch fehlt.

VI.

Schlufs.

Meist auf einsamen Pfaden hat die Sage von Eginhard und Emma nicht nur die heimische, sondern auch die Litteraturen fremder Länder durchwandert; an bedeutende Dichternamen hat sie sich nur selten zu knüpfen vermocht. Volkstümlich geworden ist nur die zuerst verbreitete, die vereinfachte Fassung, und zwar fern von der Heimat, auf der pyrenäischen Halbinsel. Fast unkenntlich erreichte sie von dort aus auf Umwegen, mit dem „Nachtigall"-Motiv verunziert, erst spät wieder den deutschen Boden, ohne indessen in dieser Gestalt weitere Beachtung und Nachahmung gefunden zu haben. Die alte Lorscher Sage aber war inzwischen zum zweitenmale aus ihrem Versteck hervorgetreten und hatte durch Flayder, Baerle und seine Nachahmer gar bald Bedeutung erlangt. Seitdem ist sie bis auf unsere Tage mit wechselndem Gewande in den Litteraturen des In- und Auslandes immer wieder aufgetaucht, und immer noch fesselt der Konflikt zwischen einer jugendlich leichtsinnigen, romantischen Liebe und der sühnenden Strenge eines hintergangenen Vaters unsere Teilnahme.

Zu litterarischer Berühmtheit, nämlich als Gegenstand einer dichterisch hervorragenden Bearbeitung, wird das bescheidene Geschichtchen nie gelangen. Erstens ist ja das Hauptmotiv eben blofs ein einfaches Liebesabenteuer, in welchem alle weltbewegenden Heldenthaten fehlen und der Held fast von Anfang an schon am Ziel seiner Wünsche steht; dann war man sich schon zu früh der geschichtlichen Unwahrheit der Sage bewufst, um ihr eine andere als oft geringschätzige Beachtung angedeihen zu lassen. Wenigstens unterlassen es schon die ältesten Chronisten nur selten, bei Erwähnung der

Sage eine Bemerkung über diesen Punkt zu machen. Erst in neuerer Zeit ist die jüngste Sagengestalt, die Seligenstädter, durch einzelne epische und eine dramatische Bearbeitung weiteren Kreisen zugänglich geworden. Und es ist anzunehmen, dafs gerade dieser Fassung, die in ihren erweiternden Zusätzen einige wirkungsvolle dramatische Momente enthält — die Verbannung und das Wiederfinden klingt leise an „Genovefa"-Motive an — die Zukunft der Sage gehört.

Forschungen

zur neueren Litteraturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Franz Muncker,

o. ö. Professor an der Universität München.

XVIII.

Die Vampyrsagen

und ihre Verwertung in der deutschen Litteratur.

Von

Dr. Stefan Hock.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1900.

Die Vampyrsagen

und ihre Verwertung

in der deutschen Litteratur.

Von

Dr. Stefan Hock.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1900.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Dem Andenken

meines Vaters.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit stellt sich die Aufgabe, die Verwertung der Vampyrsagen in der deutschen Litteratur darzustellen. Sie mufste daher vor allem in das Wesen der Sage einzudringen suchen, ihre Verbreitung nachweisen und den Weg verfolgen, auf welchem ihre Kenntnis in die Litteratur gedrungen ist. Es standen wenig Vorarbeiten zur Verfügung. W. Mannhardt hatte in J. Wolfs Zeitschrift für deutsche Mythologie einen Aufsatz über den Vampyrismus geliefert, der leider nicht vollendet wurde. Er hätte bei seiner weitausgebreiteten Kenntnis des Volksglaubens, unterstützt von gründlicher Detailforschung, wohl auch eine befriedigende Erklärung des Aberglaubens geboten, die Mayo,[1] Afanasief[2]) und Tylor[3]) ohne genaues Studium der Vampyrsagen versucht haben. Ich mufste mich mit der Sammlung und Ordnung des Materials und der Zusammenstellung verwandter Sagen begnügen und es erfahreneren Folkloristen überlassen, aus dem Gebotenen Schlüsse zu ziehen.

Es galt ferner, die wissenschaftlich ablehnende Haltung der Aufklärung im 18. Jahrhundert gegenüber dem Volksglauben, anderseits die freundliche Aufnahme des Stoffes durch die Romantik im 19. Jahrhundert festzustellen. Während aber bei der Betrachtung der Aufklärungslitteratur des 18. Jahrhunderts auch auswärtige Stimmen als wichtige Repräsentanten

---

[1]) Blackwoods Edinburgh Magazine. LXI (1847): 432 f., abgedruckt als Truths contained in Popular Superstitions. Edinburgh-Frankfurt a. M. 1849.

[2]) Citiert von W. R. S. Ralston, The songs of the russian people. London 1872. S. 410.

[3]) Die Anfänge der Kultur. Übersetzung von Spengel und Poske. Leipzig 1873. II: 192 f.

der öffentlichen Meinung Europas Beachtung verdienten, konnte die ausgedehnte aufserdeutsche Vampyrlitteratur des 19. Jahrhunderts nur dort berücksichtigt werden, wo sie Quelle oder Vorbild für deutsche Dichtungen geworden war. So gelangen die Novellen von Byron und Polidori, ihre französischen Nachahmer und eine Erzählung von Turgenjew, welche alle für die deutsche Litteratur bedeutungsvoll wurden, zur Besprechung. — Das Hauptaugenmerk war darauf gerichtet, die grofse Verbreitung des Stoffes in der Zeit der Romantik, seine typische Bedeutung für die Bestrebungen dieser Richtung, seine Verwandtschaft mit anderen beliebten Motiven der romantischen Poesie nachzuweisen. Die Fähigkeit der Vampyrgestalt, in altbekannte Stoffe, wie in den der Sage vom Grafen von Gleichen und in den „Romeo und Julie"-Stoff, einzutreten oder sich an ähnliche Figuren, wie den Don Juan, anzugleichen, wurde an den betreffenden Dichtungen darzuthun versucht. —

Die Arbeit weicht nach dem Vorgang der Berliner Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte von der allgemein üblichen Art zu citieren ein wenig ab. Ein Doppelpunkt (:) bezeichnet die Unterordnung, ein Komma (,) die Nebenordnung der betreffenden Zahlen, römische Ziffern den Band. Z. B. II:7 = II. Band, Seite 7; IV : 5 : 18,22 = IV. Band, 5. Teil (Heft), Seite 18, Seite 22; 3 : VII : 12 = 3. Abteilung, VII. Band, Seite 12.

Ich habe während der Arbeit reiche Unterstützung und wertvolle Hilfe gefunden. Einen meiner Hauptförderer trifft mein Dank nicht mehr auf Erden. Eugen Kölbing ist vor nun mehr als einem Jahre gestorben. Seiner wohlwollenden Güte mufs ich dankbar bewegt gedenken. — Mannigfache Winke gab mir mein hochverehrter Lehrer Jakob Minor. Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle für all das zu danken, was ich im Hörsaal und im Seminar von ihm gelernt und mir zu eigen zu machen versucht habe. Seine Vorlesungen haben auch diese Arbeit aufs reichste angeregt und gefördert.

Es wäre mir nicht möglich gewesen, das oft versteckte Material zu sammeln, hätten mir nicht viele liebenswürdige Helfer zur Seite gestanden; auch für freundliche Durchsicht und manchen wertvollen Ratschlag bin ich Kundigen und Erfahrenen verpflichtet. Ich danke solche Unterstützung den Herren Bolte, Consentius, Max Friedlaender, Herrmann, Heinr. Lewy (Berlin), Freude (Brünn), Muncker (München), Guido Adler, R. F. Arnold, Castle, F. Haschek, Holzmann, Horner, A. L. Jellinek, v. Komorzynski, v. Weilen (Wien).

Wien, 13. September 1900.

Stefan Hock.

Inhalt.

Verzeichnis

der gebrauchten Abkürzungen.

Andree = Richard Andree, Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Stuttgart 1878.

Bastian = Adolf Bastian, Der Mensch in der Geschichte. II. Band: Psychologie und Mythologie. Leipzig 1860.

Calmet = Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie etc. Par le R. P. Dom Augustin Calmet, Abbé de Sénonés. Nouvelle édition revûe, corrigée et augmentée par l'Auteur. A Paris 1751. II.

Hertz = Wilhelm Hertz, Der Werwolf. Beitrag zur Sagengeschichte. Stuttgart 1862.

Horst = Georg Conrad Horst, Zauberbibliothek. Mainz 1821 ff. VI.

Laistner = Ludwig Laistner, Das Räthsel der Sphynx. Grundzüge einer Mythengeschichte. Berlin 1889. II.

Ranft = Michael Ranft, Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in den Gräbern. Leipzig 1734.

I.

Die Sage vom Vampyr.

Allen Menschenrassen gemeinsam ist die Furcht vor ihren Toten. Auf die mannigfachste Weise suchte man von je sich vor ihnen zu schützen, sie zu versöhnen. Man verwischte jedes Zeichen, das sie den Weg zu ihren Verwandten wiederfinden lassen könnte, man häufte Steinhügel über ihr Grab, um sie darin gefangen zu halten, man verbrannte den Leichnam zu Asche, um so den Leib zu vernichten und der Seele die Rückkehr in ihren Körper zu verwehren; oder man gab ihnen Speise und Habe in den Sarg und sandte ihnen Frauen und Sklaven in den Tod nach, damit sie, zufrieden mit ihrer neuen Existenz, sich nicht nach der alten sehnten. Oft aber gelang es nicht, sich des Toten zu erwehren. Ungesühnte Schuld, unterlassene Totenspenden, untilgbare Rache, nie endende Liebe führten den Verstorbenen zurück in die Mitte der Seinen, rächend und strafend, büfsend und um Erlösung flehend, liebend und schützend, stets aber gescheut und gefürchtet als ein Wesen aus einer andern, unbekannten Welt, losgelöst von den menschlichen Gesetzen.

So erklärt es sich, dafs wir in allen Gegenden der Erde Sagen finden, in denen die Toten eine Rolle spielen. Jene Völker freilich, welche die Leichenverbrennung übten, wurden verhältnismäfsig selten, nur wenn die Bestattung unterlassen worden war, von Gespenstern heimgesucht.[1]) Wir haben uns daher vornehmlich mit solchen Nationen zu beschäftigen, welche die Toten begruben, weil ihnen die Leiche als unrein, das

[1]) Vgl. Hertz, S. 126; W. R. S. Ralston, Russian Folk-tales. London 1873. S. 318.

Feuer aber als heilig galt.[1]) Bei diesem Vorgehen blieb der Leichnam unversehrt, eine Behausung, in welche die Seele jederzeit zurückkehren konnte, ein Gegenstand ehrfürchtiger Scheu und ängstlicher Furcht bis zum Zeitpunkte seiner natürlichen Auflösung durch die Verwesung. Dann endete die Angst und bei den primitiven Völkern wohl auch der Totenkultus. Blieben aber die genau vorgeschriebenen Vorsichts- und Versöhnungsmafsregeln unerfüllt, dann drohte die Rache des Toten, der seine irdischen Leidenschaften mit ins Grab genommen hatte. Nächtlicherweile entstieg er seinem Sarge, lauerte dem einstigen Gegner in Wald und Flur zu ungleichem Ringkampfe auf, schlich in die Häuser seiner pflichtvergessenen Verwandten, quälte die Schläfer mit furchtbaren Bedrohungen, verursachte Krankheit und Tod.

Auf solchen Vorstellungskreisen beruht der Glaube an Vampyre. Solange der Körper unverwest im Grabe lag, konnte die Seele in ihn zurückkehren; fügten es nun seltsame Umstände, dafs der Verwesungsprozefs gar nicht eintrat, so blieb der Tote für immer ein Gespenst. Da nun die Menschen der kannibalischen Urzeit warmes Menschenblut tranken, um ihre eigene Lebenskraft zu erhöhen, so entwickelte sich die Sage von dem Toten, der die Schläfer überfällt, ihnen unmerklich das Blut aussaugt und auf diese Art nach der Lebenden Gewohnheit sich Nahrung verschafft, während sein Opfer dem Tode verfallen dahinsiecht.[2])

Eine Reihe von Sagen hat mit dem zu behandelnden Stoffe das eine oder das andere Motiv gemeinsam. Die indischen Veden kennen blutgierige, faunartige Buhlgeister, welche die Frauen im Schlafe heimsuchen, die Gandharven, die ein Bannfluch ausführlich in ihrer priapischen Thätigkeit beschreibt.[3]) Diesen ganz ähnlich erscheinen die Pisâchas; „sie sind feindselige Wesen, lüstern nach Fleisch und Blut lebendiger Kreaturen und büfsen ihre grausame Lust an

[1]) Zschr. f. deutsche Mythologie IV: 199 (Hanush).

[2]) Hellwald, Die Welt der Slaven.[2] Berlin 1890. S. 373; nach Herbert Spencer. Vgl. Scheibles Kloster XII: 702.

[3]) Atharvaveda 8: 6: 1—26; vgl. H. E. Meyer, Indogermanische Mythen. Berlin 1883. I: 16; Zschr. f. vgl. Sprachf. XIII: 118 (Kuhn).

Weibern im Zustande des Schlafs, der Trunkenheit und des Wahnsinns".[1]) In Armenien saugt der Berggeist Daschnavar dem Wanderer das Blut aus den Fufssohlen, bis er tot ist,[2]) während ein anderes Ungeheuer ebenso grausam den Kühnen behandelt, der die 366 Thäler seines Gebirges zählen will.[3]) Ähnliche Personifikationen der tötlichen Ermüdung nach langen, mühevollen Märschen sind bösartige Wüstengeister in Arabien[4]) und ein gespensterhaftes Wiesel in Japan, das die Läufer mit seinen scharfen Krallen verwundet.[5]) Von ganz anderer Art ist der leichensaugende Niđhǫggr der Voluspâ[6]) und der blutdürstige Sohn des Herrschers der Unterwelt bei den Finnen, der mit den Eisenspitzen seiner Krallen den Tod bringt und rotwangig ist vom Blute seiner Opfer.[7])

Keiner dieser Unholde, die das Blut der Menschen saugen und den Weibern wollüstig-grausam nachstellen, gehört in die Gruppe der Vampyre; ihnen fehlt das charakteristische Merkmal, dafs sie wiederkehrende Tote sind. Diese genau bestimmte Form des blutsaugenden, unverwesten Toten steht vielmehr in naher Verwandtschaft zu zwei grofsen Sagengruppen, deren physiologische und mythische Grundlagen zugleich die Basis des Vampyrglaubens bilden; es sind das die Alpsagen und die Sagen von wiederkehrenden Toten.

---

[1]) A. W. Schlegel, Indische Bibliothek. I (1823): 87 und Anm. (= Sämtl. Werke. Leipzig 1846. III: 34, 52.) Schlegel übersetzt „Pisâchas" geradezu durch „Vampir'". Auch die Vantasie, Cataputana und andere Blutgeister (Manus Gesetzbuch, Kap. 12 § 57; vgl. Horst, Zauberbibliothek V: 393), sowie die riesenhaften Râxasas (vgl. Schwartz, Indogermanischer Volksglaube. Berlin 1885. S. 201) gehören zu dieser Gruppe von kannibalischen Geistern.

[2]) Haxthausen, Transkaukasien. Leipzig 1856. I: 170.

[3]) (Ultmisch Altötem.) Ebenda.

[4]) (Ghul und Salat.) Gaea. VII (1871): 169.

[5]) (Sichel-Itatschi.) Brauns, Japanische Märchen und Sagen. Leipzig 1885. S. 404.

[6]) Ed. Jonsson, 24. und 26. Strophe; vgl. Müllenhoff, Altertumskunde V: 1: 36, 121, 126.

[7]) (Tuonen poika.) Castrén, Vorlesungen über die finnische Mythologie. Deutsch von A. Schiefner. Petersburg 1853. S. 131.

Die Alpsagen.

Das Alpdrücken ist eine pathologische Erscheinung, hervorgerufen durch mannigfache organische Fehler oder durch äufsere Umstände, wie Rückenlage im Schlaf, warmes Bett, niedrige Kopflage, dumpfe, eingesperrte Luft, vorhergegangenes aufregendes Gespräch, Lektüre und dgl. Die Symptome sind im allgemeinen dieselben: Erstickungsanfall, Gefühl eines schweren Gegenstandes auf der Brust, Gesichtsvisionen, Angstgefühl, Benommenheit der Sprache, Unbeweglichkeit der Glieder, mitunter auch Reizung zur Wollust; beim Erwachen Abgeschlagenheit, Kopfschmerz, Husten, Fieber und Schweifs. Häufige Anfälle sind Vorläufer von Apoplexie und ziehen den Tod nicht selten nach sich. [1])

Es ist natürlich, dafs ein so sinnlicher Traumvorgang für Menschen auf einer niedrigen Kulturstufe vollkommene Wirklichkeit bedeutete. Die furchtbaren Wesen, die in mannigfachen tierischen und menschlichen Gestalten, stets ihr Aussehen verändernd, den Schläfer beschlichen und ihm den Atem raubten, sind von jeher Gegenstand der sagenbildenden Phantasie gewesen. Sie erscheinen in zwei Formen; als Nachtalp, dessen ausgedehnte Sippe eine grofse Reihe von Sagenkreisen bevölkert, und als Mittagsgeist, der den Schlaf der Feldarbeiter beunruhigt. Laistner [2]) hat es versucht, alle Erlösungssagen und eine reiche Zahl der verschiedensten Volkssagen auf den Alptraum zurückzuführen, und hat dabei auf die Mischung von Wollust und Grausamkeit hingewiesen, die all diesen Sagen eigen ist. Neben den körperlichen Qualen, die der Alp dem Betroffenen zufügt, pflegt er als Incubus oder Succuba der Wollust; sexuelle Empfindungen verbinden sich mit körper-

---

[1]) Dictionnaire des sciences médicales. Paris 1818. s. v. Incube; Waller, Abhandlung vom Alpdrücken, übersetzt von Wolf.[2] Frankfurt 1824; Börner, Das Alpdrücken. Würzburg 1855; Perty, Die mystischen Erscheinungen der menschlichen Natur.[2] Leipzig 1872. I: 137 f.; Eulenburg, Real-Encyklopädie der gesamten Heilkunde.[2] Leipzig und Wien 1889, s. v. Somnambulismus.

[2]) Das Rätsel der Sphinx. Grundzüge einer Mythengeschichte. Berlin 1889. II.

lichen Peinigungen. Ganz ähnliche Vorstellungen bietet der Vampyrglaube.[1])

Aber der Alptraum nähert sich der Vampyrsage noch mehr. Erkrankungen der Brustwarzen und Milchdrüsen erregten die Meinung, der Alp sauge die Brustwarzen der Männer[2]) und Kinder[3]), die Milch der Frauen;[4]) so tief war der Glaube an diesen Vorgang, dafs eine im Verdacht des Kindesmordes stehende Magd, welche das Vorhandensein von Milch in ihren Brüsten durch das Saugen des „Jüdgen“ unter Hinweis auf ihre Mahrenflechte erklären konnte, im 17. Jahrhundert von polnischen Richtern freigesprochen wurde.[5]) Noch enger tritt die Alpvorstellung zur Vampyrsage durch die weitverbreitete Ansicht, dafs der Alpgeist das Blut der Schläfer sauge. Die Aufregung des nächtlichen Traumes, besonders wenn er Wollustempfindungen auslöst, macht es leicht möglich, dafs morgens selbstzugefügte Kratzwunden zu sehen sind, von denen es dann heifst, die Mahrte habe sie durch Saugen erzeugt.[6]) Da häufige Anfälle von Alpdrücken den Tod im

---

[1]) Vgl. Oswald Zimmermann, Die Wonne des Leids.[2] Leipzig 1885. S. 113 u. 5.

[2]) Am Urquell II: 71, 103; Ausland LXIII: 330 (F. S. Kraufs); Grohmann, Sagen aus Böhmen und Mähren. Prag 1863. I: 208; Wuttke, Deutscher Volksaberglauben der Gegenwart. Berlin 1869. S. 256; vgl. Petrus Forestus, Observ. med. de cerebr. morb. Francofort. 1619. Lib. 10 obs. 50.

[3]) Am Urquell II: 72; Leeb, Sagen Niederösterreichs. Wien 1892. Nr. 115; Peter, Volkstümliches aus Österreichisch-Schlesien. Troppau 1865—73. II: 24; Schönwerth, Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen. Augsburg 1857—59. I: 201, 211; Ploss, Das Kind in Brauch und Sitte der Völker.[2] Leipzig 1884. I: 298; Wuttke a. a. O. S. 256; vgl. Erasmus Francisci, Der höllische Proteus oder tausendkünstige Versteller. Nürnberg 1708. S. 263 ff.

[4]) Grohmann a. a. O. I: 208; Wuttke a. a. O. S. 256; Laistner I: 60.

[5]) Francisci, Der höllische Proteus. S. 267; Christ. Frider. Garmannus, De miraculis mortuorum. Lipsiae 1670. Lib. 1, tit. 3, § 12.

[6]) Laistner I: 61; Am Urquell II: 103, III: 211, IV: 2; Ausland LXIII: 330, 331, 333 (F. S. Kraufs); Grohmann a. a. O. I: 208; Hellwald a. a. O. S. 365 f.; vgl. Schikaneder, Der Fleischhauer von Ödenburg (Ms. Wiener Stadtbibl.) „Oder eine Druth, die der Frau Baberl ihr Blut gezuzelt hat“. — Auf die dem Alp nahe verwandten Striges beziehen sich: Garmannus a. a. O. lib. 1, tit. 3; Roskoff, Geschichte des Teufels. Leipzig 1869. I: 146 f.; Perty a. a. O. I: 412; de Gubernatis, Die Tiere in der indogermanischen Mythologie. Übers. v. M. Hartmann. Leipzig 1874. S. 496 f.

Gefolge haben können, so hat die Sage auch dieses Motiv aufgegriffen und fixiert entweder die Anzahl der Alpnächte, die der Mensch lebend ertragen könne,[1]) oder sie verleiht dem Alp eine augenblicklich tötende, zertretende Gewalt.[2]) So wird die Sage vom blutsaugenden Alp allgemein, dessen grausame und wollüstige Art der berühmte Exorcist Brognoli anschaulich geschildert hat.[3])

Die Volksphantasie fügt dem einfachen Bericht vom Alptraum, der ihr nicht mehr genügt, eine Reihe von Zügen aus andern Sagen an, deutet auch wohl die ganze Situation symbolisch aus, und so entstehen die Lurensagen,[4]) die mit dem Alptypus nur mehr die Fragepein oder das Erlösungsmotiv[5]) gemeinsam haben. Aber auch diesen Gestalten haftet nicht selten die Grausamkeit des Alps an: die Wildfräulein und Erdmännlein schenken todbringende Gürtel, wie die Mahrten in Oldenburg;[6]) Polyphems und der ihm verwandten Menschenfresser Blutgier ist eine Folge ihrer Abkunft vom blutsaugenden Alp.[7]) Bei einigen Völkern sind solche blutgierige Ungetüme häufig und mit teils furchtbaren, teils humoristischen Zügen geschildert. Die lappische Lohdats oder Ludak ist die Frau des sagenhaften, gewaltigen Stalo, wie die Lamie oder Drakaina der Neugriechen die Frau des Menschenfressers Drakos[8]); sie saugt in Wanzengestalt mit einem eisernen Rohre das Blut, ist dumm und grausam wie die Riesen des deutschen Märchens.[9]) In Jeypur (Indien) sitzen alte Weiber nachts auf den Dächern und saugen mittelst eines hinabgelassenen Garns das Blut der

---

[1]) Grohmann a. a. O. I: 209.

[2]) Afzelius, Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit. Übers. v. F. H. Ungewitter. Leipzig 1842. I: 102 (Ynglinga Saga); Hans Vintler, Bluemen der tugent, ed. Zingerle. Vers 76 f. Scherzhaft in „Berhta mit der langen nâs“ (v. d. Hagen, Gesamtabenteuer III: LIV.)

[3]) Vgl. Görres, Christliche Mystik. Regensburg 1840—42. IV: 2: 426 ff. u. ö.

[4]) Vgl. Laistner I: 78 f.

[5]) Vgl. Laistner, I. Band.

[6]) Laistner I: 157 ff.

[7]) Laistner II: 1 ff.

[8]) Hahn, Griechische und albanesische Märchen. Leipzig 1864. II: 181 ff.

[9]) Poestion, Lappländische Märchen. Wien 1886. S. 132.

Schläfer;[1]) diese Sage bietet uns neben dem deutlichen Bild des Alptraums eine Parallele zu den Hexensagen, die genug von dem Blutdurst der teuflischen Weiber zu melden wissen.[2])

Der Alpdruck wird nicht immer von lurenhaften Wesen verursacht. Eine ganze Reihe von Sagen erzählt, dafs Menschen drücken gehen, zum Teil in mannigfacher Verwandlung ihr Werk vollbringen und erst verwundet,[3]) gefangen[4]) oder durch Aufforderung gezwungen[5]) in ihrer wahren Bildung sich offenbaren, oft aber dem Schläfer in der eigenen, auch im Leben gehafsten und gefürchteten[6]) oder geliebten[7]) Gestalt erscheinen. Zuweilen erblickt der geängstigte Träumer auch einen Ver-

[1]) Andree, S. 90.

[2]) Bartholomaeus Anhorn, Magiologia, Christliche Warnung für den Aberglauben und Zauberey. Basel 1674. S. 652, 723; Görres a. a. O. IV: 2: 216; Scheibles Kloster XII: 674; E. H. Meyer a. a. O. II: 528. Valvasor (Ehre des Herzogtums Crain. Laibach 1689. 6. Buch. 10 Kap. Anm.) giebt nach Marsilius Ficinus Florentinus eine Begründung, welche derselben Anschauung entspringt wie die Vorstellung vom Blutsaugen des Vampyrs: „communis quaedam et vetus est opinio, aniculas quasdam Sagas (quae et striges vulgari nomine vocantur) infantium sugere sanguinem, quo pro viribus rejuvenescant". Diesen Glauben an eine Verjüngung durch fremdes Blut zeigen z. B. auch Arnims „Kronenwächter".

[3]) Am Urquell II: 71; Knoop, Volkssagen etc. aus dem östlichen Hinterpommern. Posen 1885. S. 83; Grohmann a. a. O. I: 211; Henne am Rhyn, Die deutsche Volkssage. Leipzig 1874. S. 416, 418.

[4]) Bechstein, Sagenschatz des Frankenlandes. Würzburg 1842. I: 303; Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern. S. 26; Kuhn, Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen. Leipzig 1859. II: 19; W. v. Schulenburg, Wendische Volkssagen und Gebräuche aus dem Spreewald. Leipzig 1880. S. 150 f.; vgl. Francisci, Der höllische Proteus. S. 96 f.; J. Ch. Frommann, De fascinatione magica. Nürnberg 1675. S. 578, 996.

[5]) Am Urquell I: 69, II: 72, 120; Henne am Rhyn a. a. O. S. 416, 417; Knoop, Sagen und Erzählungen aus der Provinz Posen. Sonder-Veröffentlichungen der historischen Gesellschaft für die Provinz Posen. Posen 1893. S. 116, 118 f.; vgl. Bodinus, De Magorum Daemonomania. Frankfurt 1603. S. 258; Grohmann a. a. O. I: 211.

[6]) Forestus a. a. O. lib. 10, obs. 50; Knoop, Sagen aus Posen, S. 116; Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern. S. 27; Dietrich, Russische Volksmärchen. Leipzig 1831. S. 16; vgl. auch Mörike, Werke I[12]: 318.

[7]) Henne am Rhyn a. a. O. S. 418; Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern. S. 82; Kuhn, Sagen aus Westfalen. II: 19.

storbenen als drückenden Alp,[1]) wie denn eine ganze Reihe von Sagen von aufhockenden Toten[2]) erzählt, wobei freilich der Schlafzustand des Betroffenen beseitigt wurde.

Die toten Gatten.

Die bisher behandelten Wesen unterscheiden sich vom Vampyr im allgemeinen dadurch, dafs sie unbestimmte Schemen sind, denen nicht wie dem Blutsauger eine fleischliche Existenz inner- und aufserhalb des Grabes zugeschrieben wird. Einen viel irdischeren, dem Wesen des Vampyrs viel verwandteren Charakter haben die „wiederkehrenden Toten".

Im Glauben des Volkes löst der Tod nicht alle Bande, die das Individuum mit seiner Umgebung verknüpften. „Nach ihrem Zustande im Augenblicke des Scheidens ist die Seele für ihre weitere Existenz gestimmt"[3]) und nimmt Liebe und Hafs mit hinüber in das neue Leben. So bleiben die Fäden der Sympathie und Antipathie zwischen dem Lebendigen und Toten erhalten, der Lebende als der machtlosere Teil meist der Gewalt des Toten anheimgegeben, der den Gegner quält, die Geliebten mitziehen will in sein kühles Grab.[4]) Aber auch der Verstorbene ist dem Einflufs menschlicher Handlungen nicht entzogen. Übergrofse Trauer stört die Ruhe des Toten,[5]) wie es in dem herrlichen schwedischen Volksliede heifst:

För hvar och en tår som du fällar på jord,
Hvem bryter löfven af liljeträd?
Min kista hon blifver så full utaf blod.
I fröjden eder alla dagar.

---

[1]) Grohmann a. a. O. I: 209 f.

[2]) Francisci, Die lustige Schaubühne von allerhand Kuriositäten. Nürnberg 1669. I: 935; Bechstein, Thüringer Sagenbuch. Wien 1858. I: 104; Bastian, S. 361.

[3]) Bastian, S. 323.

[4]) Vgl. Herder: „Alles trennt der Tod; Liebende ziehet er nach"; ebenso Gryphius in Katharina von Georgien: „Tod: Der tod hebet alles auf. Liebe: Nur die liebe nicht" und „Liebe: Wer liebt, wird durch den tod von liebe nicht getrennet." (Bibl. d. litter. Vereins, CLXII: 283, hg. v. Palm.); Hebbel, Tagebücher. Hg. von Bamberg. Berlin 1887. II: 78: „Jeder Todte ist ein Vampyr, die ungeliebten ausgenommen."

[5]) Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg 1885. S. LXXVI f., Nr. 70; Gartenlaube, Jg. 1874: 587; J. W. Wolf, Deutsche

Men hvar gång på jorden, du är i hjertat glad;
Hvem bryter löfven af liljeträd?
Min kista hon blifver så full af rosors blad.
I fröjden eder alla dagar.[1])

Es ist in der Gewalt mancher Menschen, Tote zu beschwören[2]) und aus dem Grabe heraufzuziehen, um durch sie Kunde von Verborgenem zu erlangen. Denselben Zweck haben meist die Verabredungen zweier Freunde, der eine werde dem andern nach dem Tode erscheinen;[3]) gar oft hält der Tote sein Versprechen, wie er denn überhaupt keine Ruhe findet, wenn er ein ungelöstes Versprechen oder eine unbezahlte Schuld ins Grab genommen hat.[4]) Ebenso aber beunruhigt er den, der ihm etwas schuldet,[5]) der irgend einen Gegenstand behielt, statt ihn mitzubegraben.[6]) Man soll überhaupt vom Toten

Märchen und Sagen. Leipzig 1845. S. 162; Bastian, S. 328; Knoop, Volkss. aus Hinterpommern. S. 164; Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Litteratur, Jg. 1854: 529 f.; Schwebel, Tod und ewiges Leben im deutschen Volksglauben. Minden 1887. S. 241; Indogermanische Forschungen IV: 431 Anm. (Schischmánow); Schulenburg a. a. O. S. 237 f.; Talvj, Volkslieder der Serben I: 67; Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 109; Peter a. a. O. I: 200; Schambach und Müller, Niedersächsische Sagen. Göttingen 1855, Nr. 233, 234; Leop. Haupt, Volkslieder der Wenden aus der Lausitz. Grimma 1841—43. I: 92; Erk und Böhme, Deutscher Liederhort. Leipzig 1893—94. I: Nr. 199, 200; Grimm, Altdänische Heldenlieder, S. 78. Vgl. die Sage von Helgi und Sigrun, ferner Boccaccio, Decam. IV, 5 und Zach. Werner, Werke. Grimma o. J. VII: 224.

[1]) Geijer och Afzelius, Svenska Folk-Visor från forntiden. Stockholm 1814. I: 29, vgl. auch II: 204.

[2]) Perty a. a. O. I: 419 ff.: Bastian, S. 361.

[3]) Francisci, Der höllische Proteus. S. 11; Calmet II: 170 ff., 353. Leeb, Sagen Niederösterreichs. Nr. 51. Vgl. Euphorion II: 180 (Müller-Fraureuth). Mehrfach berichtet aus dem Leben sentimentaler, mystischer Naturen.

[4]) Valvasor a. a. O. 6. Buch, 10. Kap., Anm.; Kloster XII: 406 f; Elissen, Versuch einer Polyglotte der europäischen Poesie. Leipzig 1846. I: 60, 367; Fauriel, Chants populaires de la Grèce moderne. Paris 1824—25. II: 406 (dieses Volkslied vom toten Bruder ist in vielen Sammlungen abgedruckt); Brauns a. a. O. S. 396; Schambach und Müller a. a. O. No. 238; Erk und Böhme a. a. O. I: No. 214.

[5]) Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern. S. 164.

[6]) Herodot 5: 92: 7; Francisci, Der höllische Proteus. S. 23; Grenzboten. Jg. 1863: 4: 254 f.; Bastian, S. 382 f.; Zschr. für Volkskunde II: 143 (Treichel); Brauns a. a. O. S. 345; vgl. Gartenlaube, Jg. 1874: 537.

nichts besitzen, nicht einmal von ihm sprechen. Selbst allzu heifse Sehnsucht ist von Übel, und wer nach dem Toten verlangt, den holt er nach. Den stärksten Ausdruck hat dieser Glaube in den zahlreichen Fassungen der Lenorensage gefunden, die fast über ganz Europa verbreitet sind. Uns interessieren besonders jene slavischen Sagen, in denen das Mädchen vor dem Geliebten in ein Totenhaus flieht, sich aber nun zwei Toten ausgeliefert sieht; denn der kleinrussische Totengänger (Mjertovjec), der in den charakteristischesten Berichten die Rolle des toten Bräutigams spielt, ist mit dem Vampyr identisch. Nach einigen Erzählungen weifs die Verfolgte die Toten bis zum grauenden Morgen hinzuhalten, nach andern aber wird sie zerrissen.[1] So schrecklich hier der tote Geliebte erscheint, so mild und sanft waltet die tote Mutter ihres Amtes in jener rührenden Sage, nach welcher die verstorbene Wöchnerin leise einherschleicht, um ihr Kind zu stillen.[2] Wie hier die Mutterliebe stärker ist als der Tod, so in andern Sagen die Gattenliebe. Orpheus holt sich Eurydiken aus der Unterwelt, eine Anzahl von toten Frauen kehrt zurück zu ihren Gatten und gebiert noch Kinder.[3] Merkwürdige Fälle von Scheintod[4])

---

[1]) Gegenwart, Jg. 1875: 189; Jahn, Volkssagen aus Pommern und Rügen. [2] Berlin 1889. Nr. 515, I.; Leskien und Brugman a. a. O. S. 497; Archiv für slavische Philologie VI: 241 (Wollner), XIV: 146 (Bugiel); Wilibald Müller. Beiträge zur Volkskunde der Deutschen in Mähren. Wien 1893. S. 56; Zschr. des Vereins für Volkskunde VIII: 383: Nr. 4, 5, 6 (Jaworskij); Zschr. f. Volkskunde II: 144 (Treichel). — Vgl. auch Erzählungen von den russischen Vampyren bei Ralston, The songs of the russian people. London 1872. S. 411, und Russian Folk-tales. London 1873. S. 312, 314 ff. nach Afanasief.

[2]) Kloster XII: 416 f.; Germania VIII: 72 f. (Uhland); Bastian, S. 324; Ploss, Das Weib. [3] II: 585; Schambach und Müller a. a. O. Nr. 235; Jahn a. a. O. Nr. 516; Knoop, Sagen aus Posen. S. 130. Wolf, Niederländ. Sagen. Leipzig 1843. Nr. 175, 326; Wolf, Hessische Sagen. Göttingen und Leipzig 1853, Nr. 153; Grimm, Kinder- und Hausmärchen I: 64, 76; W. Grimm, Altdän. Heldenl. S. 147 ff.; Zs. d. Ver. f. Volksk. X: 121 (Bartels).

[3]) Luther, Tischreden. 24: 94 f.; Gödelmann, De magis, veneficis et lamiis. Frankfurt 1591, deutsch 1606, lib. 2, cap. 4, S. 37; Kornmann, De miraculis mortuorum. 1610, pag. 2; Kirchhoff, Wend Unmuth, Nr. 256; Anhorn a. a. O. S. 668; Francisci, Schaubühne, S. 975; Horst IV: 287; Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 95; Germania VIII: 67 ff. (Uhland), XIII: 165 f. (Liebrecht).

[4]) Vgl. Praetorius, Anthropodemus plutonicus. 1666. I: 294, 296 f.; Rhein. Museum XXXII: 334 f. (Rohde).

haben wohl meist den Anlafs zu solchen Sagen geboten, wie ja in einzelnen Erzählungen geradezu das Motiv verwertet wird, räuberische Totengräber hätten die Scheintote durch gewaltsames Abziehen des Ringes geweckt,[1]) eine Variante, die ihre klassische Form bei Boccaccio in der 4. Erzählung des 10. Tages gefunden hat und deren litterarische Fortwirkung wir später streifen müssen. Eine andere vielverbreitete Erzählung von der im Grabe gebärenden Frau[2]) führt zu den Sagen der Geschlechter, die ihre Abstammung von Toten herleiten. Über das interessanteste von ihnen, die „Toten von Lustnau“, handelt Uhlands letzter Aufsatz.[3]) Hier ist es, wie noch in andern Sagen, der tote Gatte, der zu seiner Frau zurückkehrt und mit ihr fünf Kinder zeugt. Unter der grofsen Anzahl verwandter Berichte ist eine französische Sage besonders bemerkenswert, in welcher eine Fee ihrem menschlichen Gemahl verbietet, in ihrer Gegenwart das Wort „la mort“ auszusprechen; als er es dennoch thut, verschwindet sie.[4]) Ganz Ähnliches erzählt Walther Mapes[5]) von Edric Wilde, der seine verstorbene Frau aus einer Schar im Walde tanzender Gefährtinnen entführt und wieder heiratet; als er ihr vorwirft, er habe sie von den Toten geraubt, enteilt sie. Diese Sagen stellen sich zu der Erzählung Luthers,[6]) wo die Frau beim Fluche ihres Gemahls verschwindet, und alle drei weisen grofse Ähnlichkeit mit einer weithin bekannten Form der Alpsage auf. Die Mahrt wird als schönes Mädchen gefangen, geheiratet,

---

[1]) Germania XIII: 166 f. (Liebrecht); Zschr. f. deutsche Phil. IX: 62 (Liebrecht); Wiener Sitz.-Ber. XX: 108 ff. (Ferd. Wolf); Erk und Böhme a. a. O. I: Nr. 196 c. Vgl. Kornmann, De miraculis mortuorum, pag. 2, cap. 16; M. J. M. Schwimmers Kurtzweiliger und Physicalischer Zeitvertreiber . . . Jehna 1676. II: 77.

[2]) Germania XIII: 167 (Liebrecht); Peter a. a. O. I: 202; Des Knaben Wunderhorn I: 322; Erk und Böhme a. a. O. I: Nr. 196 a, b; Schwimmer, Zeitvertreiber II: 79.

[3]) Germania VIII: 65 ff.; dazu XIII: 161 ff. (Liebrecht). Heribert Rau hat die Sage in seinen „Leseabenden“ poetisch behandelt.

[4]) Germania XIII: 162 f. (Liebrecht); Laistner I: 190 f.

[5]) De nugis curialium dist. 4, cap. 8; vgl. Liebrecht, Germania V: 60 f., XIII: 161 f.

[6]) Vgl. oben S. 10, Anm. 3.

entflieht aber, wenn man ihr ihre Herkunft vorwirft[1]) oder, wie in der nahe verwandten Melusinensage, vorwitzig nach ihrem Geheimnis forscht.[2]) Ohne mit Laistner[3]) anzunehmen, dafs alle diese Sagen von wiederkehrenden Toten auf Elbensagen zurückzuführen seien, wird man wohl den Gedanken an eine Vermischung der Vorstellungen vom Alp mit solchen von wiederkehrenden Verstorbenen, die ja auch in den einfachen Alpsagen stattfindet, nicht von der Hand weisen können. Das erklärt dann auch eine eigentümliche Verwirrung, die wir in den Sagen von den slavischen Wilen finden, wo auch das Verbot, die Herkunft zu erwähnen, wieder begegnet.[4]) Während diese Waldfräulein hie und da als ausgereifte Baumseelen[5]) oder als Wasser-[6]) und Wolkengöttinnen[7]) mythischen Charakter zeigen, nennt sie der gröfsere Teil der südslavischen Volkssagen frühverstorbene Jungfrauen oder vor der Hochzeit dahingeschiedene Bräute.[8]) „Das Volk, wenn es blühende Bräute sterben sah, konnte sich nie überreden, dafs Jugend und Schönheit so jähling gänzlich der schwarzen Vernichtung anheimfallen, und leicht entstand der Glaube, dafs die Braut noch nach dem Tode die entbehrten Freuden sucht."[9]) So tanzen die Wilen zur Zeit des Neumonds bacchantischlüsterne Reigentänze mit Gesang und reifsen den Jüngling, der ihnen begegnet, zu sinnlosem Taumel fort, bis er tot niederfällt.[10]) Sie töten Kinder[11]) wie die Gello des Altertums,[12]) auch

[1]) Germania XIII: 162 ff. (Liebrecht); Kuhn, Märkische Sagen und Märchen. Berlin 1843. S. 47, 198; Laistner I: 190 f.

[2]) J. Kohler, Der Ursprung der Melusinensage. Leipzig 1895. Vgl. auch die Lohengrinsage.

[3]) I: 190 f.

[4]) Kraufs, Volksglaube u. relig. Brauch d. Südslaven. Münster 1890, S. 107.

[5]) Ebenda S. 69 f.; Grohmann a. a. O. I: 124.

[6]) Kanitz, Donaubulgarien und der Balkan. [1] Leipzig 1875. I: 80.

[7]) Bastian, S. 326.

[8]) Kloster XII: 351 f., vgl. Mayláth, Magyarische Sagen u. Märchen, S. 10.

[9]) Heine, Werke (hg. v. Elster) IV: 391.

[10]) Grohmann a. a. O. I: 124; Bastian, S. 323; Kraufs a. a. O. S. 92. Vgl. Therese von Artner, Der Willitanz. Eine slavische Volkssage. In Hormayr u. Mednyansky, Taschenbuch für vaterländische Geschichte. III (Wien 1822): 240 f.

[11]) Am Urquell II: 6 (Winternitz).

[12]) Perty a. a. O. I: 413; Görres a. a. O. IV: 2: 94; Bastian, S. 366.

eine frühverstorbene Jungfrau, welche auf Lesbos nach unreifen Knaben umherirrte;[1]) ebenso setzte die von Jupiter geliebte Lamia den Kindern nach, um sich dafür zu rächen, daſs Juno ihr einst ihre Söhne getötet.[2]) Auch die Liebestollheit haben die Lamien mit den Wilen gemein, sie springen wie die Sphingen jungen Leuten auf den Rücken und zerreiſsen sie.[3]) An Verliebtheit übertrifft aber alle die gleichfalls kindertötende[4]) Empusa,[5]) das Mittagsgespenst,[6]) die im Leben des Apollonius von Tyana eine Rolle spielte. Sie verlockte durch ihren Liebreiz seinen Schüler Menippus und hätte ihn geheiratet, wenn Apollonius sie nicht entdeckt hätte. Er nannte sie eine von den Empusen, die man auch Lamien nennt, und behauptete, sie habe mehr das reine Blut des Jünglings als seine Liebe gesucht. Durch die Dazwischenkunft des Meisters wurde Menippus vom sicheren Tode errettet.[7])

Eine andere Sage des griechischen Altertums weist uns wieder zu den Sagen von den wiederkehrenden Toten, und zwar zu jenem Typus, der in dem Verbot der Frage nach der Herkunft so deutliche Züge von Lurensagen geboten hat. Auch die Sage von Philinnion und Machates ist im Grunde eine solche Mischform und weit entfernt davon, eine Vampyrsage zu sein, zu der sie, wie noch zu zeigen sein wird, erst Goethe gemacht hat. Phlegon von Tralles, ein Freigelassener des

---

[1]) Delrio, Disquisitiones magicae. 1606. Lib. 2, quaest. 27, sect. II.; Laistner I: 64 f.

[2]) Horaz, Ars poetica, Vers 340; Gödelmann a. a. O. cap. 2; Görres a. a. O. IV: 2: 91.

[3]) Göttinger gelehrte Anzeigen, Jg. 1867: 1723 f. (Liebrecht).

[4]) Euagrius, Historia ecclesiast., lib. 5, cap. 21; Delrio a. a. O. lib. 2, quaest. 27, sect. II; Anhorn a. a. O. S. 672; Philipp Camerarius, Horae subcisivae. Cent. I. Cap. 70. S. 312 f.

[5]) Vgl. Aristophanes, Frösche. Vers 285 f.

[6]) Laistner I: 60 ff.

[7]) Flavius Philostratus, Vita Apollonii Tyanensis. In: Opera quae supersunt omnia. Hg. v. Gottfr. Olearius. Leipzig 1709. Lib. 4 Cap. 25, S. 163—166; nach ihm: Benedict. Pererius, De magia et observatione somnorum et de divinat. astrol. Colon. Agripp. 1598. S. 11; Kornmann, Opera curiosa. Frankfurt 1696. De miraculis vivorum. S. 176; Camerarius a. a. O. S. 310 f.; vgl. Wieland, Werke (Göschen 1856) XV: 308, XVI: 76, XVIII: 109 ff; Laistner I: 61.

Kaisers Hadrianus, erzählt die Geschichte im ersten Kapitel seines Buches „Περὶ θαυμασίων“; der Anfang fehlt, ist aber nach einem lange verschollenen, 1888 neu herausgegebenen Werke des Neuplatonikers Proklus aus Lykien[1]) zu ergänzen. Philinnion war in Amphipolis mit Krateros verheiratet, starb und wohnte sechs Monate nach ihrem Tode dem Gastfreund ihres Vaters Demostratos, Machates aus Pella, bei. Sie wird von den Eltern entdeckt, beklagt sich über die Störung und erklärt, sie sei nicht ohne göttlichen Willen hierhergekommen. Ihr Grabmal wird leer gefunden, der Leichnam auf Rat des Wahrsagers Hyllos aus dem Elternhause über die Grenze gebracht. Machates tötet sich selbst aus Gram.

Wie der Bericht vorliegt, scheint er eine Kontamination aus zwei Sagen, die eine nach dem Typus der Erzählung des Boccaccio (Dec. X, 4), die andere eine einfache Erlösungssage. Petrus Loierus[2]) trifft nicht weit vom Ziel, wenn er den Anfang dahin ergänzt, der Schmerz über den Widerwillen der Eltern gegen die Ehe mit Machates habe das Mädchen getötet; Philinnion ist mit dem ungeliebten Mann vermählt, wird als tot begraben und von dem geliebten Machates erweckt und geheiratet. Das ist der erste Bestandteil der Erzählung; der andere entspricht den bekannten Lurensagen, bei denen, wie in der Stammsage der Herren von Bassompierre, das Liebeleben durch die Dazwischenkunft der Gattin ein Ende findet,[3]) oder jenen Erlösungssagen, in denen die Prüfung des Helden auf drei Mal verteilt ist und die letzte durch unglückliche Umstände, auch wohl durch Einmischung fremder Personen,[4])

---

[1]) Vgl. Rheinisches Museum XXXII: 329 f. (Rohde); Blätter f. litterar. Unterhaltung. Jg. 1892: 609 f. (Immisch).

[2]) Discours et Histoire des Spectres 1608; nach ihm Praetorius a. a. O. S. 278 und (Krüger), Historia oder wunderliche Erzählung der seltsamen Einbildungen, welche M. Oufle [le fou] aus Lesung solcher Bücher bekommen so von der Zauberey . . . handeln. Aus dem Französischen [des Abbé Bordelon]. Danzig 1712. S. 132. Das Werk ist eine Parodie des Glaubens an Werwölfe u. dgl. in der Art des Don Quixote. (Vgl. Hertz, S. 107 f.)

[3]) Laistner I: 146 ff. Vgl. Goethe, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.

[4]) der Eltern: Laistner I: 84.

gestört wird.[1]) Dafs der unzuverlässige Erlöser dabei eines raschen Todes stirbt oder gar selbst Hand an sich legt, ist nicht selten;[2]) ja selbst die erotische Art der Erlösung ist in zahlreichen Sagen belegt.[3])

Zu dem rein Thatsächlichen der Sage, aber ohne mythische Grundlage, sondern wohl auf die bekannten Fälle von Scheintod und das abscheuliche Laster der Nekrophilie zurückgehend, stimmt eine Reihe von Erzählungen, welche von sinnlicher Liebe zu toten Frauen berichten. Schon aus dem Altertum haben wir Zeugnisse über Fälle von Leichenschändung; so berichtet solches Herodot[4]) von den Einbalsamierern der Ägypter, Clemens von Alexandrien aus Argos und Lakonien[5]), Thersites warf es mit Bezug auf Penthesilea dem Achilles vor;[6]) Niebuhr hörte von Schändungen im Begräbnisturm der Parsi bei Bombay,[7]) und selbst in neuester Zeit ist das Laster ein nicht allzu seltenes.[8]) Mit bewunderungswerter Naivetät erzählt Herodot[9]) die Geschichte von dem Tyrannen Periander, der seiner Gattin Melissa nach ihrem Tode beiwohnte und so „ἐπὶ ψυχρὸν τὸν ἰπνὸν τοὺς ἄρτους ἐπέβαλε.“ Herodes schläft nach einer talmudischen Erzählung sieben Jahre mit der Leiche seiner ermordeten Gattin Mariamne.[10]) In einer isländischen Saga, welche die auffallendste Ähnlichkeit mit einem Drama der Hrôtsuîth von Gandersheim[11]) zeigt, wühlt der

---

[1]) Laistner I: 82 ff., 98 ff.; Phlegon von Tralles: „ὦ μῆτερ καὶ πάτερ, ὡς ἀδίκως ἐφθονήσατέ μοι μετὰ τοῦ ξενοῦ ἐπὶ τρεῖς ἡμέρας γενέσθαι.“

[2]) Meier, Deutsche Sagen, Sitten und Gebräuche aus Schwaben. Stuttgart 1852. Nr. 3, Nr. 4: 1, 2; Laistner, I: 278.

[3]) Laistner I: 142 ff., 226. Das Epos des 13. Jhs. „Friedrich von Schwaben“ (v. d. Hagen, Germania, VII. Bd.) zeigt den Übergang von diesem Sagentypus zum Amor und Psyche-Stoff.

[4]) 2: 89; vgl. Ploss, Das Weib.[3] II: 575.

[5]) Germania XXXIII: 248 f. (Liebrecht).

[6]) ebenda.

[7]) Ploss, Das Weib.[3] II: 575.

[8]) Germania XXXIII: 248 f.; vgl. Krafft-Ebing, Psychopathia sexualis.[8] Stuttgart 1893. S. 68 ff, 440.

[9]) 5: 92: 7.

[10]) Zs. des Vereins für Volkskunde II: 299 (Singer).

[11]) „Die Auferweckung Drusianas und des Calimachus“; vgl. Achim v. Arnim, Werke. Berlin 1846. XV: 162 ff.

Riese Alheimr Gratiánas Grab auf, um die Reize der Toten zu geniefsen.[1]) Wie Periander, so kann auch Harald Schönhaar sich nicht von der toten Gattin trennen und bleibt drei Jahre bei der schönen Snäfrid, bis auf den Rat Thorleifs die Leiche aufgehoben wird, wobei Schlangen und Gewürm daraus hervorkriechen.[2]) König Waldemar IV. schläft mit der Leiche seiner Gattin, bis der Zauber, der ihn an sie fesselte, gelöst wird, liebt dann den Mann, der den Talisman übernahm, endlich den Sumpf, in den dieser ihn warf, und gründet das Gurre-Schlofs.[3]) Diese Sage ist identisch mit der bekanntesten des ganzen Typus, mit der Sage von Karls des Grofsen zweiter Sünde.[4]) Die älteste Erzählung davon steht in Jan Enenkels Weltbuch[5]): nach dem Tode seiner Gattin ist Karl durch einen teuflischen Zauber, den sie unter der Zunge trägt, an sie gefesselt, bis Bischof Aegidius, durch eine himmlische Taube von der Sünde Karls unterrichtet, den Zauber erkennt und entfernt. Der Leichnam fällt sofort in Asche zusammen, und Karl thut Bufse bis an seinen Tod. Im „Karlmeinet" und in der Weihenstephaner Chronik wird der Bericht wiederholt, der Verfasser des Züricher „Buchs vom heiligen Karl" verband die Sage mit der bekannten Geschichte von der dankbaren Schlange, indem diese als Spenderin des Liebeszaubers gilt; der Bischof Aegidius wird durch einen Ritter ersetzt, der sich bei einem fahrenden Schüler Rat holt, den Stein heimlich aus dem Munde der Toten nimmt und nun selbst von der Liebe Karls gequält wird, so dafs er endlich den Talisman in ein Moor bei Aachen wirft, woselbst dann Karl „Unser Frauen Münster" bauen läfst. Nun tritt erst der heilige Aegidius in Aktion, der dem Kaiser den Brief der Himmelstaube zeigt, ihm seine Sünde vorhält und Vergebung erteilt.[6]) Auch

---

[1]) Germania XVII: 195 (Kölbing); Kölbing, Englische Studien III: 178.

[2]) Heimskringla 1: 25; vgl. Fouqué, Zauber und Liebe. Eine nordische Sage. In: Die Musen. Hg. v. Fouqué und Neumann. Berlin. Jg. 1812: 106 ff. Vielleicht identisch mit Fouqués Novelle „Totenliebe" in Joh. Erichsons Musenalmanach auf 1814.

[3]) Pröver af danske folkesager samlede af J. M. Thiele. Kiöbenhavn 1817. S. 29. Vgl. auch Steffens, Novellen. Breslau 1837. I: 19.

[4]) Bibliothek des litterar. Vereins. CLXXXV: XVI f. (Singer).

[5]) v. d. Hagen, Gesamtabenteuer. II: 417 ff., III: CLXII f.

[6]) Bibliothek des litterar. Vereins. CLXXXV: 24 ff.

Petrarca hat in seinen „Familienbriefen“ [1]) die Geschichte als Gründungssage erzählt, und durch ihn ist „peccatum illud sodomiticum“ (Wolterische Chronik) zur Kenntnis der Polyhistoren des 17. Jahrhunderts gelangt.[2]) Noch im 19. Jahrhundert hat die Sage eine poetische Bearbeitung durch Friedrich Schlegel [3]) erfahren.

Wie Karls tote Gattin in Fäulnis zerfällt, nachdem der Liebeszauber gelöst ist, so findet nach dem Berichte des Wilhelmus Parisiensis ein Soldat, der bei einer schönen Jungfrau liegt, morgens Aas und Mist,[4]) so läſst Konrad von Würzburg Frau Welt ihrem Anbeter Wirnt von Gravenberg den von Schlangen und Kröten durchwühlten Rücken zeigen, so umarmt Calderons Cyprian einen Leichnam statt der geliebten Justina.[5]) Hier hat der Teufel seine Hand im Spiele, und damit weist uns diese Legende auf die reiche Sippe der Teufelsbuhlschaften, welche die Schriftsteller des 16. und 17. Jahrhunderts so anhaltend beschäftigten, die eine hervorragende Rolle in den Hexenprozessen spielten und deren berühmteste, Fausts Liebe zu Helena,[6]) durch Goethe in eine andere Sphäre gehoben wurde. Sinnenlust und Verwesung, höchste Lebensfreude und furchtbare Todesmahnung werden im Mittelalter vom katholischen Standpunkte aus schroff gegeneinander gesetzt. Abkehr von irdischer Liebe zur himmlischen predigt auch Andreas Gryphius in seiner Liebestragödie „Cardenio und Celinde“, deren Held wie Cyprian ein Totengerippe umfängt. In der Zeit der Romantik ergötzt sich die „volupté funèbre“ eines Zacharias Werner an solchen Vorstellungen, während die

---

[1]) Epist. famil., lib. 1, ep. 3.

[2]) Kornmann, De miraculis mortuorum, pars 2, cap. 14; Garmannus a. a. O. S. 87.

[3]) Gedichte. Berlin 1809. S. 300, „Frankenberg bei Aachen“.

[4]) Praetorius a. a. O. S. 188. Ähnliche Fälle berichten: P(aban), Histoire des fantomes. Paris 1819. S. 151; Histoire des vampires. Paris 1820, S. 133 nach Jacob de Voragine (Calderons Quelle); Histoire prodigieuse d'un Gentilhomme auquel le Diable s'est apparu, et avec le quel il a conversé et couché sous le corps d'une femme morte, advenue à Paris le 1er janvier 1613 (Hist. des vamp., S. 124 ff.).

[5]) „Der wunderthätige Magus“.

[6]) Vgl. bes. Vjschr. f. Littgesch. I: 17 f. (Sauer). Ganz im Sinne der Sage behandelt Heine die Helena in seinem „Doktor Faust. Ein Tanzpoem“.

tolle Leichenorgie in Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz“,[1]) die ein seltsames, düsteres Gegenstück in Heines „Beschwörung“ [2]) gefunden hat, bewufst an jene alten katholischen Darstellungen anknüpft. Diese rein sinnliche Leidenschaft für den toten Körper erhält ein psychologisch interessantes Nachspiel in einer Gruppe von Novellen, die eine Scheintote das Opfer der Begierde sein lassen; das Problem der unbewufsten Empfängnis ist diesen Erzählungen mit Kleists „Marquise von O....“ gemeinsam, in deren Quellen sich dasselbe Motiv findet,[3]) während die Sage solche „Geburt aus dem Grabe“ naiv und konfliktlos behandelt.[4])

Verderblich für den lebenden Teil aber sind auch in der Sage Liebesverhältnisse mit Toten. Die Lenoren-Gruppe hat selten einen solchen stark erotischen Einschlag.[5]) Eine ähnliche Sage berichtet: ein Mädchen wollte um jeden Preis einen Geliebten haben, sei es auch ein Toter; trotz kluger Flucht findet das Gespenst sie auf und zerreifst sie.[6]) Isländische Sagen erzählen von dem Sohn eines Toten und eines Mädchens, der eine Art Satanspriester wird.[7]) Ganz naiv und phantastisch, mit Anlehnung an die Mahrensagen, erzählt eine litauische Volkssage von einem Burschen, der seine wiedererstandene tote Braut heiratet; sie hilft ihm bei der Erfüllung schwerer Aufgaben, verschwindet aber bald.[8])

---

[1]) Ges. Schriften III: 399 ff. Vgl. B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen. Leipzig 1871. I: 163. Zu dieser Belebung von Leichen durch den Teufel (ohne erotisches Moment) vgl. Lessings Horoskop (Lachmann-Muncker III: 378) und seinen Faust (Vjschr. für Littgesch. I: 522, Sauer).

[2]) Werke (hg. v. Elster) I: 268.

[3]) Vierteljahrsschr. f. Litteraturg. III: 483 (R. M. Werner); Briefe an Tieck, hg. v. Holtei II: 282; Euphorion IV: 542 (Minde-Pouet); Euphorion VII: 110 (R. M. Meyer).

[4]) Vgl. oben S. 11.

[5]) Nur jene Fassungen, in denen sich das Mädchen nach dem Geliebten sehnt und auch vor dem Toten nicht zurückschrickt.

[6]) Kraufs, Sagen und Märchen der Südslaven. 1883—84. I: Nr. 70. Vgl. auch A. Schaff in der Deutschen Roman-Zeitung. Berlin, Jg. 1890: I: 131.

[7]) Lehmann-Filhès, Isländische Volkssagen. Berlin 1889. I: 132; Maurer, Isländische Volkssagen. S. 300 f. Vgl. unten S. 24 f.

[8]) Leskien und Brugman, Litauische Volkslieder. Strafsburg 1882. S. 494.

Aus der nicht kleinen Zahl der Fälle von Nekrophilie, welche die Kriminalgeschichte und die Sexualpathologie uns aufbewahrt haben, müssen wir ein typisches Beispiel herausgreifen, schon wegen des Namens, den die Zeitgenossen dem wahnsinnigen Verbrecher gegeben haben. Es ist der Fall des französischen Sergeanten François Bertrand, welcher in den Vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts unter den schwierigsten Umständen Leichen ausgegraben und furchtbar verstümmelt hatte. Nach einer falschen Auffassung des Wortes „Vampyr“ hat man ihn den Vampyr von Paris genannt und sich auf das lebhafteste mit ihm und seiner Unthat beschäftigt.[1])

In mifsverständlicher Verwendung findet man die Bezeichnung „Vampyr“ auch in einer Reihe von Sagen, welche die nächste Verwandtschaft zu dem besprochenen Faktum haben; so in den märchenartigen Erzählungen vom braunen Mann oder vom Grünbart, der, von seiner Braut beobachtet, Leichen frifst, dann die Erschreckte in der Gestalt ihrer Mutter besucht und zerreifst, da er sein gräfsliches Geheimnis entdeckt sieht.[2]) Ganz ähnlich sind die orientalischen Sagen von den Ghûlen, werwolfartigen Wesen, die sich von Leichen nähren, aber auch in Menschengestalt einsamen Reisenden auflauern, um sie zu fressen.[3]) Eine dieser Erzählungen ist für uns

[1]) Vgl. Der Vampyr in den Pariser Friedhöfen. Ein höchst interessanter Kriminalfall der neuesten Zeit; zunächst für Psychologen und Ärzte. Aus dem Französischen der Gazette des Tribunaux. Stuttgart, Scheible 1849; Krafft-Ebing a. a. O. S. 69 f. — Noch weniger verständlich ist es, wenn der bekannte Kriminalist Temme einem gemeinen Mörder die Bezeichnung „Vampyr“ giebt; vgl. Temme, Kriminalbibliothek III (1872): 420, 433, 469: „Ein Vampyr im Priestergewande“.

[2]) Am Urquell III: 331 (Feilberg); K. v. K(illinger), Erin. Stuttgart 1849. VI: 14; Rochholz, Deutscher Glaube und Brauch im Spiegel der heidnischen Vorzeit. Berlin 1867, S. 104.

[3]) Tausend und eine Nacht. 5. Nacht; vgl. The thousand and one Nights, translated by Edw. Will. Lane. London 1837. I: 36; Benfey, Pantschatantra. Leipzig 1859. I: 135; Collin de Plancy, Dictionnaire infernal, s. v. Gholes; vgl. den Glauben an Golen bei den Wenden (Veckenstedt, Wendische Sagen, Märchen und abergläubische Gebräuche. Graz 1880. S. 354); auch in Norddeutschland kennt man einen weiblichen Werwolf, der nachts Leichen frifst (Am Urquell I: 16). Auf dem Hexensabbath werden die Leichen der Zauberer ausgegraben und gegessen (Pierre de Lancre, Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons... Paris 1613. S. 199, 402). —

besonders dadurch interessant, dafs die leichenfressende Ghûle eine zurückgekehrte Verstorbene ist und auch das Blut ihres Gatten saugt.[1]) Wir haben es also mit einem echten Vampyr zu thun. In unmittelbarste Nachbarschaft zu einem Gespräch über Vampyrismus hat denn auch E. T. A. Hoffmann seine Bearbeitung dieses Themas in den „Serapionsbrüdern"[2]) gerückt.

Der Vampyrglaube.

Mit den beiden Sagenkreisen vom Alp und vom Revenant berührt sich der Vampyrglaube in vielen Punkten und ist daher, wie diese, geographisch kaum zu beschränken, wenn er auch nach den Lebensverhältnissen der Völker, unter denen er verbreitet ist, verschiedene Formen zeigt. Vor allem treten zwei nicht immer streng gesonderte Varianten auf: die eine kennt den Toten, der leibhaftig aus seinem Grabe steigt und mit dem Blute kräftiger Menschen sein physisches Leben verlängert; die zweite Form läfst den Leichnam im Grabe liegen und nur nachts seinen Sarg verlassen, um die Schläfer oder einsame Wanderer zu überfallen, ihnen das Blut zu entziehen, welches ihm aber nur zur Fristung eines thatenlosen Scheinlebens unter der Erde dient.

Der Typus des herumwandelnden Vampyrs, der naturgemäfs in der Dichtung fast einzig Verwendung findet, ist in der Volkssage nicht häufig. Der galizische Sztrygon treibt nach dem Tode zur Nachtzeit seine alte Beschäftigung fort, so dafs ihn jeder für lebend hält, obwohl er tagsüber im Grab liegt.[3]) Veckenstedt[4]) erzählt eine wendische Sage von einem

---

Die orientalische Märchenwelt kennt eine ganze Reihe solcher grausamwollüstiger Wesen, vgl. u. a. die Geschichte von dem Scheik, der allabendlich einem jungen Manne das Herz ausreifst und es verschlingt, weil er sonst nicht schlafen kann (Morgenländische Erzählungen. Aus dem Französischen des Grafen Caylus. Leipzig 1780—81. II: 75 ff.).

[1]) Collin de Plancy a. a. O. s. v. Gholes; Histoire des Vampires. Paris 1820. S. 106 ff. (Abul Hassan und Nadilla.)

[2]) Werke (Reimer) IV: 231 ff.

[3]) Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien. Wien 1898. S. 299 f.

[4]) Wendische Sagen, Märchen und abergläubische Gebräuche. Graz 1880. S. 354.

herumwandernden ermordeten Bauer, der den Menschen, die ihm begegneten, Blut saugte. Russische Vampyre lauern dem Wanderer an Kreuzwegen und Friedhöfen auf,[1]) wie etwa die Ghôlen der Orientalen. In Nordgriechenland kennt man lebendige Vampyre, welche nach Mädchenblut begierig sind[2]); die portugiesische Bruxa[3]) ist aber eher eine blutgierige Hexe, die selbst ihre eigenen Kinder nicht schont. Die schon erwähnte Ghûle Nadilla ist ein deutlicher Vampyr dieser Gattung; denn sie frifst nicht nur menschliche Leichen, sondern saugt auch ihrem Gatten Blut aus und drückt ihn noch zur Nachtzeit, nachdem er sie (zum zweitenmale) getötet hat.

Die Form des im Grabe wohnenden Vampyrs erscheint vor allem bei den slavischen und den kulturell von ihnen abhängigen Völkern in den verschiedensten Gestaltungen und Mischungen, obwohl die Hauptmerkmale fast überall dieselben sind: der Vampyr liegt im Sarge, unverwest, rot vom Blute seiner Opfer, die er entweder durch blofs sympathetische Einflüsse ins Grab zieht (Nachzehrer) oder aber zur Nachtzeit in ihren Wohnungen heimsucht, ihres Blutes und ihres Lebens beraubt.

1. Wer wird ein Vampyr? Man kann ein Vampyr werden durch Vererbung, durch Ansteckung und durch äufsere Umstände. So that der bulgarische Diener der Reisenden Clair und Brophy in der Fastenzeit Bufse, um nicht ein Vampyr zu werden wie sein Vater.[4]) Allgemein ist der Glaube, dafs der von einem Vampyr Gesaugte nach seinem Tode selbst ein Vampyr werde.[5])

Die mannigfachsten äufseren Ursachen können den Betroffenen zum Blutsauger oder Nachzehrer machen. Nicht selten ist ein Mensch schon vor der Geburt dem Vampyrismus verfallen. Unehelich geborene Kinder unehelich Geborener werden bei den Walachen nach ihrem Tode Blutsauger[6]); sieht

---

[1]) Ralston, Russian Folk-tales. S. 311.

[2]) Hertz, S. 128; vgl. B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen. I: 166.

[3]) Andree, S. 87.

[4]) Gaea, VII: 170; vgl. auch Andree, S. 84.

[5]) Hertz, S. 123; Ralston, Russian Folk-tales. S. 323. Vgl. auch die Berichte aus dem 18. Jahrhundert (unten S. 39 ff.).

[6]) Schott, Walachische Märchen. Stuttgart und Tübingen 1845. S. 297; Hellwald a. a. O. S. 372.

ein schwangeres Weib in Galizien den Priester an, so weiht sie ihr Kind demselben schrecklichen Lose.[1]) In einzelnen Fällen wird der Unglückliche als ein vom Schicksal zum Vampyr Bestimmter geboren,[2]) in Norddeutschland oft gekennzeichnet durch angeborene Zähne,[3]) durch eine Glückshaube[4]) (die sonst als gutes Zeichen gilt),[5]) einen roten Fleck[6]) oder andere körperliche Seltsamkeiten.[7]) Frühverstorbene Kinder werden nach der Meinung einiger wilden Völker arge Quälgeister, welche sich an den Menschen für ihren allzu frühen Tod rächen,[8]) wie ja nach deutschem Glauben die verlockenden Irrlichter Seelen ungetaufter Kinder sind.[9]) Sind die Kinder einmal entwöhnt, so darf man ihnen nicht mehr die Brust reichen, denn die „Dubbelsüger" ziehen ihre Angehörigen ins Grab (Hannover).[10]) Die Gefahr, ein Vampyr zu werden, ist nach der Kindheit nicht verschwunden; die mannigfachsten Verhältnisse können dem Betroffenen verderblich werden. So ist dem schrecklichen Geschick verfallen, wer an Festtagen arbeitet, Geizhälse und arge Flucher (Dalmatien),[11]) wer seiner Gevatterin beiwohnt, von den Eltern Verfluchte, Exkommuni-

---

[1]) Zschr. des Vereins für Volkskunde VIII: 331 (Jaworskij).

[2]) Hertz, S. 123.

[3]) Zschr. für deutsche Mythologie IV: 260 (Mannhardt); Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern. S. 84; Knoop, Sagen aus Posen. S. 138, 351; Andree, S. 81, 83; Hertz, S. 123.

[4]) Zschr. für deutsche Mythologie IV: 260 (Mannhardt); Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern. S. 85; Andree, S. 81; Hertz, S. 123; Jahn a. a. O. Nr. 512; Knoop, Sagen aus Posen. S. 138; Mannhardt, Die praktischen Folgen des Aberglaubens. In: Deutsche Zeit- und Streitfragen VII (Berlin 1878): 12.

[5]) Ploss, Das Kind [2] I: 12; Wuttke a. a. O. S. 125.

[6]) Zschr. für deutsche Mythologie IV: 260 (Mannhardt); Knoop, Sagen aus Posen. S. 351.

[7]) Hertz, S. 123.

[8]) Andree, S. 93; Bastian, S. 323; Waitz, Anthropologie der Naturvölker VI (hg. v. Gerland. Leipzig 1872): 316; Ploss, Das Kind [2] I: 95; Mitteil. der k. k. geograph. Gesellschaft VII: 32 f. (Steinemann); Pabst, Über Gespenster in Sage und Dichtung. Bern 1867. S. 29, 67 (die Mafki der Südrussen).

[9]) Ploss, Das Kind [2] I: 95.

[10]) Andree, S. 85 f.; Ploss, Das Kind [2] II: 206.

[11]) Globus XVII: 380 f. (v. Reinsberg-Düringsfeld).

zierte (Russen, Neugriechen)[1]; so wird bei einigen Negerstämmen jeder Mörder nach dem Tode ein furchtbarer „Blutmensch“ („Wume“)[2]; nach illyrischem Glauben werden die Kindesmörderinnen lockende Vampyre.[3]) Aber auch Unschuldige kann das Los treffen: Verhexte (Serbien),[4]) Ermordete, Unbestattete[5]) sind zu der entsetzlichen Strafe des Blutsaugens verdammt. Und selbst nach dem Tode ist der Mensch nicht sicher vor dem Verhängnis; kriecht ein Tier unter der Leiche durch (Dalmatien),[6]) schreitet ein Mensch oder ein Tier über das Grab,[7]) so wird der Leichnam ein Vampyr.

2. Wesen des Vampyrs. Jeder Vampyr ist ein „Nachzehrer“, er zieht seine Verwandten und Bekannten ins Grab nach. Doch finden wir zwei scharf geschiedene Sagengruppen, von denen die eine den wirklich blutsaugenden Vampyr kennt, während nach der andern der „Nachzehrer“ im Grabe sein Laken verschlingt und so durch rein sympathetische Wirkung seine Familie nachzieht. Hat jene Tradition in der Traumvorstellung ihre sichere Grundlage, so sind die Sagen von den „schmatzenden und käuenden“ Toten offenbar im Hinblick auf thatsächlich erlebte Ereignisse nach dem entsetzlichen Vorbilde eines im Grabe zu spät erwachten Scheintoten gebildet. Sind daher die eigentlichen Vampyrsagen fast ausschliefslich metaphysischer Natur, so brauchen wir in einer Reihe von Sagen der zweiten Gruppe nur das Erfundene vom Erlebten

---

[1]) Ralston, The songs of the russian people. London 1872. S. 409, 412; B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen I: 161; Andree, S. 88; Hertz, S. 123; Hellwald a. a. O. S. 372.

[2]) Mitteil. der k. k. geograph. Gesellschaft VII: 32 f. — Sehr weit verbreitet ist der Glaube, dafs Werwölfe nach ihrem Tode Vampyre werden (Kleinrussen, Kassuben, Serben, Neugriechen); vgl. Zschr. für deutsche Mythologie IV: 263 f. (Mannhardt); Ralston, Russian Folk-tales. S. 309; Ralston, The songs of the russian people. S. 409; Hertz, S. 113 f., 122 f.

[3]) Vgl. Gaudy, Antonello der Gondolier. Werke (Berlin 1854) VIII: 14.

[4]) Kanitz a. a. O. I: 78.

[5]) Andree, S. 88; B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen I: 161 f.

[6]) Globus XVII: 380 f.

[7]) Ralston, The songs of the russian people. S. 412. Andree, S. 84; Hahn, Albanesische Studien. Wien 1853. I: 163; Kanitz a. a. O. I: 76; Hellwald a. a. O. S. 371.

glatt abzulösen, um vollständig historische Berichte von Scheintoten zu erhalten. Bei der unausgesetzten Thätigkeit der Volksphantasie ist es freilich zu erwarten, dafs mit der Zeit das Einfache, Thatsächliche immer mehr gegenüber dem Mystischen, Unverständlichen zurücktritt, dafs die beiden ursprünglich getrennten Sagengruppen immer näher zusammentreten. Doch ist es immerhin leicht möglich, den geographischen Ort der beiden Formen im allgemeinen zu bestimmen; die Südslaven und die von ihnen beeinflufsten Völker (Rumänen, Neugriechen) kennen den saugenden Vampyr, die Nordslaven und die unter ihnen wohnenden Deutschen den schmatzenden Gierrach.

Wenn ein Blutsauger (Lipvi oder Krvapijac) begraben wurde, so bleibt er nach dem gemeinen Glauben des bulgarischen Volkes neun Tage ruhig im Sarge liegen. Dann verläfst er sein Grab, um 40 Tage als harmloser feuriger Schatten die Menschen zu erschrecken; nun erst entsteigt er als böser Geist (Talasam) mit Fleisch und Blut dem Grabe, heiratet wieder, treibt aber nachts sein schreckliches Geschäft; er verzehrt tote Büffel und saugt Menschen und Kühen das Blut aus.[1]) Ebenso beginnt der serbische Vukodlak 40 Tage nach dem Begräbnis sein fürchterliches Unwesen[2]), und ebensolange ruht der Bourkolak bei den albanesischen Tosken, bevor er seine Verwandten beunruhigt und seiner Frau beiwohnt.[3]) Dieser Verkehr des toten Vampyrs mit seiner Frau wird in zahlreichen Sagen berichtet[4]); es kommt sogar so weit, dafs ein Weib von ihrem toten Manne schwanger wird und knochenlose Kinder zur

---

[1]) Gaea VII: 170; Kanitz a. a. O. I: 79; Hellwald a. a. O. S. 368 f.

[2]) Zschr. für deutsche Mythologie IV: 200 (Hanush); Andree, S. 84 f.

[3]) Hertz, S. 123; Hahn, Albanesische Studien I: 163. Seltsamerweise mufs in Ostpreufsen ebensolange jeder Tote auf Erden wandeln; vgl. Wuttke a. a. O. S. 441.

[4]) Commercium litterarium ad rei medicae et scientiae naturalis incrementum institutum. Norimbergae 1732. S. 138 f.; Horst I: 278 f.; J. G. Müller, Geschichte der amerikanischen Urreligionen. Basel 1855. S. 171; Waitz a. a. O. VI: 316; Bastian, S. 361; Andree, S. 88, 92; Germania XIII: 165 (Liebrecht); Zschr. für österreichische Volkskunde I: 295 (Bugiel); Zschr. des Vereins für Volkskunde VIII: 335: Nr. 7 (Jaworskij); Maurer, Isländische Volkssagen. S. 111 f., 300 f. Vgl. unten die historischen Berichte.

Welt bringt (Südslaven).[1]) Hatte ein Weib vor seiner Ehe ein Verhältnis mit einem Vampyr, so bleibt es kinderlos.[2]) Wie hier der männliche Blutsauger mit lebenden Frauen sich fleischlich verbindet, so sucht die ruthenische Upierzyca in Vollmondnächten junge Männer auf ihrem Lager auf und verzehrt sie langsam in Kufs und Umarmung, gleich den südslavischen Wilen und der griechischen Empusa Liebe und Tod vereinend.[3]) — Der Blutsauger kann nach neugriechischer Vorstellung fliegen, er kann Gestalten wechseln und auch jede Tiergestalt annehmen.[4]) Nach walachischer Sage saugen tote rothaarige Männer in Gestalt von Fröschen, Flöhen, Wanzen und dergleichen[5]) das Blut schöner Jungfrauen,[6]) während der Hundsmensch (Priccolitsch) Viehblut vorzieht.[7]) In Bulgarien verlangen tote alte Weiber als rote Schmetterlinge begierig nach Kinderblut.[8]) Auch in Japan nehmen vampyrartige Geister die verschiedensten Tiergestalten an, erscheinen einmal als Spinne,[9]) dann wieder als Katze[10]) und dgl.

Manchmal ist nur eine bestimmte Klasse von Menschen durch die Blutsauger bedroht; so fristen die Ghûlen im Orient ihr Leben mit dem Herzen von Jünglingen.[11]) In den meisten Fällen aber trifft das furchtbare Schicksal wahllos die Bewohner der Heimat des Vampyrs, vor allem seine Familie[12]); nach anderen Sagen ist der Vampyr an keinen Ort gebunden, er wandert umher, sucht seine Opfer[13]) oder überfällt die Schlafen-

---

[1]) Zschr. für deutsche Mythologie IV: 200 (Hanush).

[2]) Ploss, Das Weib [3] I: 335.

[3]) Hellwald a. a. O. S. 367.

[4]) Andree, S. 80, 89.

[5]) Vgl. Veckenstedt, Wendische Sagen, Märchen und abergläubische Gebräuche. Graz 1880. S. 354.

[6]) Andree, S. 87.

[7]) Perty a. a. O. S. 390.

[8]) Kanitz a. a. O. I: 80.

[9]) Brauns a. a. O. S. 397.

[10]) Ebenda, S. 378.

[11]) Collin de Plancy a. a. O. s. v. Gholes; Caylus, Morgenländische Erzählungen. Leipzig 1780—81. II: 75 ff., s. oben, S. 20; vgl. Ralston, The songs of the russian people, S. 413 f.

[12]) Andree, S. 81, 88; Hertz, S. 123.

[13]) Brauns a. a. O. S. 405.

den.[1]) Auf Chios und in Böhmen klopft der Vampyr an die Thüren, oder er ruft Wanderer an; wer antwortet, stirbt.[2])

Die Kassuben glauben an Vampyre, die dem Sarge entsteigen und ihren Verwandten das Blut aussaugen; sie beginnen aber damit, ihre eigenen Leichentücher und ihre Hände zu benagen [3]) und bilden so den Übergang zu den Nachzehrern der übrigen Nordslaven. Kommt einem Leichnam ein Zipfel des Totenhemdes in den Mund [4]) oder hat der Tote keinen Zehrpfennig mit ins Grab bekommen,[5]) so verschlingt er das Totenkleid, ja er fällt sich selbst an und verzehrt sein eigenes Fleich.[6]) Das schmatzende Geräusch ist weithin vernehmbar, und so lange es dauert, sterben Verwandte und Freunde dahin.[7]) In deutschen Gegenden soll dies besonders in Pestzeiten geschehen sein, so dafs die Seuche nicht aufhörte, bis das Laken verzehrt war.[8]) Das giebt wohl den Schlüssel zur Erklärung dieser Sagen, welche als charakteristisches Moment das Nachziehen der Freunde ohne jede unmittelbare Ein-

---

[1]) Zschr. f. deutsche Mythologie IV: 260 (Mannhardt); Andree, S. 81, 92. Bei den Kleinrussen beginnt der Vampyr mit den Kindern (Ralston, Russian Folk-tales. S. 321).

[2]) Andree, S. 88 f.; Bastian, S. 361, 362; Collin de Plancy, s. v. Broucolaques; Calmet II: 125. Ganz dasselbe erzählen die Hererosneger vom Otjiruru (weifser Hund); vgl. Andree, S. 91; B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen I: 165; Zschr. d. Ges. f. Erdkunde zu Berlin IV (1869): 502. Vgl. die Rahmenerzählung der altindischen Novellensammlung Baitál-Pachisi (Bibl. oriental. Märchen und Erzählungen von Oesterley, 1. Bdchen. Leipzig 1873; Richard F. Burton, Vikram and the Vampire or Tales of Hindu Devilry. London 1893): der gefangene Baitál (Vampyr) stellt Fragen, bekommt aber keine Antwort. Er erzählt deshalb Novellen, um ein Urteil herauszufordern. Spricht der Prinz Vikram ein Wort, so verschwindet der Vampyr aus dem Sack und mufs wieder mühsam gefangen werden.

[3]) Hertz, S. 124; Hellwald a. a. O. S. 367 f.

[4]) Andree, S. 86 f.; Francisci, Der höllische Proteus, S. 258 ff.

[5]) Kuhn und Schwartz, Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche. Leipzig 1848. Nr. 136.

[6]) Francisci, Der höllische Proteus, S. 260; Hondorff, Theatr. histor. Frankfurt 1575, praecept. 2, fol. 122: 19.

[7]) Garmannus a. a. O. S. 27; Globus XIII: 213: II (Stuhlmann).

[8]) Andree, S. 81, 86; Hertz, S. 127; Mannhardt, Die praktischen Folgen des Aberglaubens, S. 12; Ranft, S. 73 f.; Garmannus a. a. O. S. 26; Kornmann, De miraculis mortuorum, pars 7, cap. 64.

wirkung aufweisen. Die Wirkung erstreckt sich oft sehr weit; der Tote läutet die Kirchenglocke, und alles mufs sterben, was das Läuten gehört hat.[1])

3. Mittel gegen den Vampyrismus. Entdeckt man die Gefahr rechtzeitig, so giebt es eine Reihe von Schutzmafsregeln, die man anwendet. Gegen die Vererbung und Ansteckung des Vampyrismus hilft nur, vom Blute des Vampyrs zu trinken.[2]) Kommt ein Kind mit einer Glückshaube zur Welt, so mufs die Hebamme sie zu Pulver zerreiben und dem Kinde mit der Milch eingeben.[3]) Am sorgfältigsten aber mufs bei der Bestattung darauf geachtet werden, dafs keine der vielen Vorsichtsmafsregeln übersehen werde, die vor der Wiederkehr des Toten schützen sollen. Die Leiche wird mit den Füfsen voraus,[4]) wohl auch unter der gehobenen Schwelle durch[5]) getragen, damit die Seele den Weg nicht mehr finde; hinter dem Sarge wird Wasser nachgegossen,[6]) das eine Scheidewand zwischen der Geisterwelt und den Menschen bilden soll.[7]) In den norddeutschen Ländern, wo der Glaube an die Nachzehrer lebendig ist, wird den Toten ein Pfennig oder ein Stein in den Mund geschoben,[8]) oder es wird zwischen Brust und

---

[1]) Hertz, S. 123: Anm. 8; Jahn a. a. O. Nr. 512; Mannhardt, Die prakt. Folgen etc., S. 13; Hellwald a. a. O. S. 368; Temme, Die Volkssagen von Pommern und Rügen. Berlin 1840, S. 307 f.

[2]) Mannhardt, Die prakt. Folgen etc., S. 13; Wuttke a. a. O. S. 449.

[3]) Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern, S. 85; Knoop, Sagen aus Posen, S. 138; Jahn a. a. O. Nr. 512; Temme, Die Volkssagen von Pommern und Rügen. Berlin 1840, S. 307.

[4]) Peter a. a. O. II: 246; Bastian, S. 361.

[5]) Andree, S. 86; Zschr. f. deutsche Phil. VI: 137.

[6]) Kloster XII: 479; Kuhn, Märkische Sagen, S. 367; Allgem. Monatsschrift f. Wissensch. u. Litteratur, Jg. 1854: 529 f.; Leoprechting, Aus dem Lechrain. München 1855, S. 250; vgl. Castrén a. a. O. S. 120; Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern, S. 85. Gartenlaube, Jg. 1874: 537. Vgl. das in Mytilini und Kreta übliche Überführen der Vampyrleichen auf eine Insel (B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen I: 168).

[7]) Vgl. Laistner I: 197, 257.

[8]) Francisci, Der höll. Proteus, S. 261; Garmannus a. a. O. S. 28; Otto Graben vom Stein, Unterredungen von dem Reiche der Geister. Leipzig 1730, S. 705; Zschr. f. deutsche Mythologie IV: 260 (Mannhardt); Allg. Monatsschrift f. Wiss. u. Litt., Jg. 1854: 529; Kuhn, Märkische Sagen, S. 30; Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie, [4] Bonn 1874, S. 468; Andree, S. 85 u. Anm.; Mannhardt, Die prakt. Folgen etc., S. 13; Bastian, S. 365;

Kinn ein Blatt Papier, ein Klofs Erde, eine Bibel und dgl. gelegt,[1]) um das Kauen zu verhindern. In den Körper, besonders in die Sohlen, werden Nägel geschlagen,[2]) die Fufssehnen allzu Fleifsiger durchschnitten.[3]) Aus der Wäsche wird das Namenszeichen herausgetrennt,[4]) die Zipfel des Sterbekittels eingeschlagen,[5]) Fischnetze, Mohnkörner und dgl. werden in den Sarg gelegt,[6]) um den Toten zu beschäftigen. Das Grab selbst wird mit Riegeln und eisernen Klammern vor dem Eröffnen geschützt.[7]) Ist ein schon Begrabener verdächtig geworden, so wird sein Grab geöffnet; die Leiche liegt unverwest, rot und frisch im Sarge. In einigen Fällen fand man den Toten im Sarge sitzend sich gleich einem Lebenden bewegen.[8]) Man sticht mit einem Spaten den Kopf ab und legt ihn zwischen die Beine,[9]) man stöfst einen Pfahl

---

Hertz, S. 125; Knoop, Volkss. aus Hinterpommern, S. 85; vgl. auch Die österr.-ungar. Monarchie in Wort u. Bild. Galizien. S. 300; Kloster XII: 248 f.; Gartenlaube, Jg. 1874: 537.

[1]) Graben v. Stein a. a. O. S. 705; Zschr. f. deutsche Myth. IV: 261 (Mannhardt); Mannhardt, Die prakt. Folgen etc., S. 13; Andree, S. 85, 87; Globus XIII: 213: II; Rochholz a. a. O. S. 170; Wuttke a. a. O. S. 429.

[2]) Southey, Thalaba. Anm. zu 8: 9, 10; Zschr. f. deutsche Mythol. IV: 274 (Mannhardt); Maurer, Isländische Volkssagen der Gegenwart. Leipzig 1860, S. 57 f.; Andree, S. 89, 90; Bastian, S. 365.

[3]) Southey, ebenda; Globus XVII: 380.

[4]) Kuhn, Märkische Sagen, S. 30; Hertz, S. 125; Schwebel, Tod und ewiges Leben im deutschen Volksglauben. Minden 1887, S. 242.

[5]) Harenberg, Vernünfftige und Christliche Gedancken über die Vampirs etc. Wolfenbüttel 1733, I. Kap.; Kuhn, Märkische Sagen, S. 367; Wuttke a. a. O. S. 433.

[6]) Zschr. f. deutsche Mythologie IV: 260 f. (Mannhardt); Mannhardt, Die prakt. Folgen etc., S. 13; Andree, S. 81; Hertz, S. 125; Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern, S. 164 f.; Hellwald a. a. O. S. 370.

[7]) Andree, S. 90; Bastian, S. 365; Castrén a. a. O. S. 120, 121; Gaea VII: 170.

[8]) Zschr. f. deutsche Mythol. IV: 261 (Mannhardt); Jahn a. a. O. Nr. 513; Zschr. des Vereins f. Volkskunde VIII: 331: Nr. 3 (Jaworskij).

[9]) Garmannus a. a. O. S. 27; Zschr. f. deutsche Mythol. IV: 260 (Mannhardt); Mannhardt, Die prakt. Folgen etc., S. 13; Kuhn, Märkische Sagen, S. 30; Andree, S. 81; Bastian, S. 368; Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern, S. 84, 85; Knoop, Sagen aus Posen, S. 138; Die österr.-ungar. Monarchie in Wort u. Bild. Galizien. S. 300; Temme, Volkss. v. Pommern und Rügen, S. 308.

durch die Brust[1]) oder verbrennt die Leiche, nachdem sie gepfählt oder geköpft wurde. In ganz ähnlicher Weise verfährt man mit dem eigentlichen Vampyr. Sein Grab ist zu erkennen an einem Lichtschein, der von ihm ausgeht (Südslaven),[2]) auch wohl daran, dafs ein Rappe nicht darüber springen will,[3]) dafs die Erde aufgewühlt erscheint (Kassuben).[4]) Um der Plage ein Ende zu machen, mufs vor allem der Leichnam ausgegraben werden; nicht immer ist das möglich, denn der neugriechische Vampyr liegt nur am Samstag,[5]) der albanesische Bourkolak nur in der Nacht von Freitag auf Samstag im Grabe.[6]) Öffnet man den Sarg, so erscheint die Leiche unverwest, angeschwollen, die Haut straff gespannt, das Gesicht rot, Nägel und Haare sind gewachsen. Es wird ein Pfahl[7]) vom Weifsdorn (Dalmatien)[8]) oder von einer Espe (Mazuren)[9]) dem Vampyr durchs Herz gestofsen und die gepfählte Leiche überdies verbrannt; auch das „Abstofsen“ des Kopfes wird als sicheres Mittel empfohlen.[10])

Vampyrsagen.

Wie der Vampyrglaube heute noch bei den verschiedensten Völkern lebendig ist, so sind uns Nachrichten aus früheren Jahrhunderten überliefert, welche sein Vorhandensein weit in die Vergangenheit zurück verbürgen. Diese meist auf ein bestimmtes Jahr weisenden Berichte sind mit ihren merk-

---

[1]) Simrock a. a. O. S. 468; Andree, S. 87; Am Urquell II: 12. In Rufsland darf man nur einen Stofs gegen die Brust des Vampyrs führen, sonst erzielt man eine entgegengesetzte Wirkung (Ralston, The songs of the Russian people, S. 413).

[2]) Hertz, S. 123; Hahn a. a. O. I: 163.

[3]) Görres a. a. O. III: 282; Andree, S. 84 f.; Hellwald a. a. O. S. 369.

[4]) Hertz, S. 124.

[5]) B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen I: 167.

[6]) Andree, S. 88.

[7]) Am Urquell II: 12; Henne am Rhyn a. a. O. S. 421.

[8]) Globus XVII: 38; Hellwald a. a. O. S. 370.

[9]) Hellwald a. a. O. S. 370; Ausland LXIV: 296 (Schikowsky); Zschr. des Vereins f. Volkskunde VIII: 331 (Jaworskij).

[10]) Zschr. f. deutsche Philol. VIII: 106 (Liebrecht). Vgl. Zschr. f. deutsche Kulturgeschichte, Jg. 1856: 424 ff. „Hingerichtete Tiere und Gespenster“ von Karl Seifart, und bes. S. 431.

würdigen Einzelheiten am besten geeignet, die Lücken zu ergänzen, welche die Übersicht des gegenwärtigen Volksglaubens bietet, die allgemeinen Umrisse mit individueller Farbe zu füllen. Sie sind von besonderer Wichtigkeit, weil sie zuerst die Aufmerksamkeit von Gelehrten und Schriftstellern auf den Vampyrstoff gelenkt haben und so den Ausgangspunkt für eine reiche wissenschaftliche und belletristische Litteratur bilden.

Schon aus dem Mittelalter berichten die Chronisten von blutsaugenden und todbringenden Verstorbenen, die man enthaupten, pfählen und verbrennen mufste, um Ruhe zu erlangen. So zerfleischte das Gespenst des Asvit seinen mitbegrabenen Freund Asmund und mufste gepfählt und verbrannt werden.[1]) Dem Geist des Hrappus, der seine Nachbarn und Arbeiter tötete, stiefs Olaus Pa eine Lanze in den Leib, der Leichnam wurde unverwest gefunden und verbrannt, die Asche ins Meer geworfen[2]); Karl der Grofse bedrohte diejenigen Sachsen mit dem Tode, welche Männer und Frauen unter der Beschuldigung, sie seien „striga vel masca", verbrannten,[3]) und Burchard von Worms berichtet von dem heidnischen Brauch, die Leichen frühverstorbener Kinder und schwangerer Frauen zu durchstechen.[4]) In England wurden die Verstorbenen, die ihre Verwandten plagten, schon im 12. Jahrhundert ausgegraben und verbrannt.[5])

Der erste Bericht, der vollständig das Bild eines nachzehrenden Toten entwirft, stammt aus einem slavischen Lande, wo, wie wir sahen, der Vampyrismus noch heute seine eigent-

---

[1]) Saxonis Grammatici Gesta Danorum. Hg. v. A. Holder. Strafsburg 1886. S. 162 f.; vgl. Zschr. f. deutsche Mythol. IV: 276 f. (Mannhardt). Grillparzers Gedicht „Asmund und Asvit" (Werke [5] II: 240) ist unvollendet geblieben.

[2]) Thomas Bartholinus filius, Antiquitatum Danicarum de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis libri tres. Hafniae 1689, lib. 2, cap. 2; vgl. Zschr. f. deutsche Mythol. IV: 278 f. (Mannhardt).

[3]) Capitul. Caroli Magni pro partibus Saxoniae, Cap. 6.

[4]) Vgl. Zschr. f. deutsche Mythol. IV: 275 (Mannhardt); Simrock a. a. O. S. 469.

[5]) Calmet II: 84 f., nach Guilielmus Neubrigensis, De rebus Anglicis, lib. 5, cap. 22, 23.

liche Heimat hat. Hajek[1]) erzählt von einem Töpferweibe zu Lewin, welche im Jahre 1345 als Hexe am Scheideweg begraben wurde, dafs sie viele Leute heimsuchte und ermordete; man fand ihren Schleier blutgetränkt im Halse stecken, pfählte sie und begrub sie wieder. Da sie aber den Pfahl herausrifs und wieder das Dorf beunruhigte, wurde sie verbrannt. Derselbe Autor berichtet unter dem Jahre 1357 angeblich nach der Chronik des Klosters Opatowitz von einem Hirten zu Blow in Böhmen, der einige Zeit nach seinem Tode vielen Personen erschien; wen er beim Namen rief, der starb innerhalb acht Tagen. Als man seinen Leichnam ausgrub und pfählte, lachte er und dankte für den Stecken gegen die Hunde, den man ihm gegeben. Da die Plage nicht aufhörte, durchstiefs man ihn, trotzdem er sich wehrte und heulte, abermals mit Pfählen, worauf er eine Menge frischen Blutes von sich gab; endlich wurde er verbrannt, und nun hatte man Ruhe vor ihm. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs wir es hier mit einem Lebenden zu thun haben, der den Wahnwitz des Volkes, vielleicht auch eine Reihe von Verbrechen, die er im Vertrauen auf diesen Aberglauben begangen hatte, mit dem Tode büfsen mufste. — In derselben Zeit verfügt das Gesetzbuch des serbischen Zaren Stephan Dušan Strafen gegen das abergläubische Ausgraben und Verbrennen von Toten durch die Bauern.[2])

Weniger umständlich sind uns aus dem 16. Jahrhundert einige Fälle von „Kauen und Schmatzen“ aus Norddeutschland berichtet. Luther hörte durch den Pfarrer Georg Rörer in Wittenberg von einem Weibe, das sich selbst im Grabe fresse; „darum wären schier alle Menschen im selben Dorfe gestorben“. Er beruhigt die Geängstigten, es sei nur „teuflische Betrügerei und Bosheit. Wenn sie es nicht gläubten, so schadete es ihnen nicht und hielten es gewifs für nichts anders denn des Teufels Gespenste“.[3]) Meist hört man das Geräusch zu Pestilenzzeiten, so 1552 im sächsischen Freiberg,[4]) 1553 in Schlesien,[5])

---

[1]) Böhmische Chronik. Prag 1596.
[2]) Archiv f. slav. Philol. XXII: 162 (Jireček).
[3]) Schriften. Ausg. v. Walch. Halle 1743, XXII: 1162.
[4]) Francisci, Der höllische Proteus, S. 261.
[5]) Ebenda.

1562 zu Sangershausen,[1]) 1584 zu Jüterbogk.[2]) Balbinus[3]) erzählt die Geschichte des Geizhalses Stefan Huber, der 1567 zu Trutnau (Trautenau) in Böhmen die Leute erdrückte und fett und gesund im Grabe gefunden wurde, worauf man ihm den Kopf abhieb.

Aus den Jahren 1617 und 1618 berichten Martin Zeiler in seinen „Trauergeschichten“ (1625) und nach ihm viele andere[4]) eine Gespenstergeschichte, welche dadurch unser besonderes Interesse erregt, dafs sie die Grundlage für Goethes „Totentanz“ geworden ist. Sie hat sich wieder in einem von Slaven bewohnten Gebiete zugetragen. Ein toter Bürger von Eywanschitz (Eibenschütz) in Mähren bedrängte die Einwohner dieser Stadt, indem er nachts sein Grab verliefs und viele Menschen tötete. Als ihm einmal der Wächter den Sterbekittel vom Grabe, wo er ihn abgelegt hatte, raubte, eilte er dem Erschreckten auf den Kirchturm nach, bis der Sterbekittel herabgeworfen wurde. Man grub die Leiche aus und fand im Munde einen Schleier, den er vom Haupte seiner mitbegrabenen Frau gerissen hatte. Während man ihn zerstückte, sprach er: „Ihr habt es jetzo eben recht getroffen! Denn weil nunmehr mein auch verstorbenes Weib zu mir gelegt ist; wollten wir beide sonst die halbe Stadt umgebracht haben.“

Rzazyński[5]) führt unter vielen andern Historien schon aus dem Jahre 1624 die Geschichte einer Upierzyca (weiblicher

---

[1]) Francisci, Der höll. Proteus, S. 261; Joh. Pilichius, Drey Predigten zum Eingang des newen Jahres. Wittenberg 1585; vgl. Am Urquell III: 288.

[2]) Pilichius a. a. O.

[3]) Miscellan. histor. regni Bohemiae, lib. 3, fol. 209; nach ihm Valvasor, Die Ehre des Herzogtums Crain. 6. Buch. 10. Kapitel, Anmerkung; u. a.

[4]) Valvasor a. a. O.; Francisci, Der höllische Proteus, S. 259 f. u. a.; vgl. auch Schriften d. hist.-statist. Sektion d. k. k. mähr.-schles. Ges. z. Bef. d. Ackerbaues, d. Natur- u. Landeskunde XII: 411 (d'Elvert); Ralston, Russian Folktales, S. 309 f.; Alpenburg, Deutsche Alpensagen, S. 142; Jahn, Volkssagen aus Pommern und Rügen. [2] Nr. 520, 522. Eine ganz ähnliche Sage erzählt Calmet (II: 255 f.) aus Liebava in Mähren nach mündlichen Berichten von Zeugen, wo aber der Ungar, der die Rolle des Wächters spielt, das Gespenst hinunterstürzt und so das Dorf rettet. Diese Form steht Goethes Ballade viel näher.

[5]) Gabriel Rzazyński, Histor. natur. curios. regni Poloniae. Sandomir 1721. Tract. 14, sect. 2.

Vampyr) an, welche bei Krakau viele Leute ins Grab nachzog. Ihr Leichnam wurde blutrot im Grabe gefunden, das Leichentuch im Munde; beim Abstofsen des Kopfes flofs Blut. Im Jahre 1651 plagten die Gespenster zu Freudenthal die Einwohner,[1]) und die Hexen beunruhigten im Neifsischen die Bevölkerung. „Man liefs etlicher Orten verdächtige Cörper aus dem Grabe nehmen, denselben einen Schlee-Dorn durchs Hertz stofsen, und die Köpfe mit dem Grabescheide abstümmeln, so noch frisches Blut von sich gaben, und auf einem langweiligen Holtz-Stofse kaum zu Asche verbrennen wolten.“ [2])

Der hervorragendste Kenner der zum Teil von Slovenen bewohnten österreichischen Kronländer Kärnthen und Krain im 17. Jahrhundert, Valvasor,[3]) berichtet aus dem Jahre 1672 einen entsetzlichen Vorfall aus Kring in Krain; Giure Grando wurde von dem Geistlichen, der für ihn die Totenmesse gelesen hatte, hinter der Thüre seines Hauses wieder lebendig gesehen. Er kam dann zu seinem Weibe, notzüchtigte sie und beunruhigte die Dorfbewohner durch Klopfen. Als man den Sarg öffnete, fand man den „Leichnam“ rot, er sprach die vermeintlichen Erretter an, alle liefen davon. Endlich vom Ältesten ermahnt, kehrten sie mit vorgehaltenem Kruzifix zurück; der „Tote“ fing zu weinen an, man köpfte ihn; der Unglückliche schrie laut auf und füllte das Grab mit seinem Blute. Es ist wahrscheinlich, dafs hier ein Verbrecher sich den Aberglauben der Menge zu nutzen gemacht und durch ein seltsames Zusammentreffen von Umständen die Rolle eines Scheintoten statt eines Toten übernommen hatte.

Der „Mercure galant“ berichtete in den Jahren 1693 und 1694 von den Vampyren in Polen und Rufsland: „Ils paroissent depuis midi jusqu'à minuit, et viennent sucer le sang des hommes ou des animaux vivans en si grande abondance, que quelquefois

---

[1]) Schriften d. histor.-statist. Sektion d. k. k. mähr.-schles. Ges. z. Bef. d. Ackerb., d. Natur- u. Landeskunde XII: 411 (d'Elvert).

[2]) Schlesischer Robinson. Berlin und Leipzig 1723. I: 29; vgl. auch Schriften der histor.-statist. Sektion der k. k. mähr.-schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde XII: 349 f. (d'Elvert); ebenda S. 411 ff. über andere ähnliche Fälle im 17. Jahrhundert.

[3]) A. a. O. 6. Buch, 10. Kapitel; 11. Buch s. v. Krinck.

il leur sort par la bouche, par le nez et principalement par les oreilles, et que quelquefois le cadavre nage dans son sang répandu dans son cercueil. On dit que le Vampire a une espèce de faim, qui lui fait manger le linge qu'il trouve autour de lui. Ce redivive ou Oupire sorti de son tombeau, ou un Démon sous sa figure, va la nuit embrasser et serrer violemment ses proches ou ses amis, et leur suce le sang, jusqu'à les affoiblir, les exténuer et leur causer enfin la mort. Cette persécution ne s'arrête pas à une seule personne; elle s'étend jusqu'à la dernière personne de la famille, à moins qu'on n'en interrompe le cours en coupant la tête, ou en ouvrant le cœur du Revenant, dont on trouve le cadavre dans son cercueil mol, fléxible, enflé et rubicond, quoiqu'il soit mort depuis long-tems. Il sort de son corps une grande quantité de sang, que quelquesuns mêlent avec de la farine pour faire du pain; et ce pain mangé à l'ordinaire, les garantit de la vexation de l'Esprit, qui ne revient plus."[1]) Am 9. Januar 1693 fragte ein polnischer Geistlicher die Sorbonne in Paris, wie sich der Beichtvater der Sache gegenüber zu verhalten habe, worauf die Doktoren Fromageau, de Precelles und Durieraz ein entschiedenes Verdammungsurteil über die ungerechtfertigt grausamen Schutzmafsregeln fällten.[2])

Wir konnten beobachten, wie mit wenigen Ausnahmen die Sagen von vampyrartigen Gespenstern aus slavischen Ländern stammen, wie die Nachrichten von solchen Ereignissen gleichzeitig mit der Erschliefsung der betreffenden Gebiete nach Deutschland dringen. Böhmen tritt zuerst in den Gesichtskreis des deutschen Volkes, und aus Böhmen stammen die ersten Nachrichten über Vampyre; Valvasor giebt als erster eine eingehende topographische Beschreibung der wendischen Provinzen Österreichs und versäumt nicht, von dem Vampyrglauben zu erzählen. Polen gewinnt durch Sobieskis Heldenthat und durch die politische Berührung mit dem mächtig aufstrebenden Brandenburg Europas Interesse, und sofort bringt der Lyoner „Mercure galant" Korrespondenzen über den weitverbreiteten Aberglauben.

---

[1]) Calmet II: 60 f.

[2]) Calmet II: 307 ff.

Durch den Passarowitzer Frieden (1718) war Österreich mit den Südslaven in nahe Beziehungen getreten, und in kürzester Zeit wird Europa durch die sonderbaren Berichte der kaiserlichen Behörden über den Vampyrismus in Erstaunen gesetzt. Die interessantesten und aufsehenerregendsten Vorkommnisse fallen in diese Zeit, welche zuerst das deutsche Volk in engere Verbindung mit den südslavischen Stämmen brachte, deren geringe Kultur unter der langen türkischen Herrschaft vollständiger Barbarei und Unwissenheit Platz gemacht hatte.

„Ce qu'il-y-a de plus étonnant dans l'histoire des vampires, c'est qu'ils ont partagé, avec nos grands philosophes, l'honneur d'étonner le 18ᵉ siècle; c'est qu'ils ont épouvanté la Lorraine, la Prusse, la Silésie, la Pologne, la Moravie, l'Autriche, la Russie, la Bohême et tout le nord de l'Europe, pendant que les sages de l'Angleterre et de la France renversaient d'une main hardie et sûre les superstitions et les erreurs populaires".[1]) In den drei ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts folgt eine Vampyrgeschichte der andern auf dem Fufse, immer mehr die öffentliche Meinung aufregend, bis im Jahre 1732 eine grofse Zahl von Publikationen den Vampyrismus zum Gegenstand von medizinisch-philosophischen Auseinandersetzungen macht. Das Interesse nimmt rasch ab und wird nur 1755 und 1756 wieder erweckt durch Berichte von neuerlichen Vorfällen in Mähren und Schlesien. Aber der Stoff war zur allgemeinen Kenntnis gelangt und fand daher leicht Aufnahme, als er zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus England und Frankreich in poetischer Bearbeitung nach Deutschland kam.

In der Beschreibung seiner Reise in die Levante,[2]) die der Verfasser in den Jahren 1700—1702 auf Befehl Ludwigs XIV. unternommen hatte, schildert der Botaniker Pitton de Tournefort im dritten Brief des ersten Bandes[3]) nach eigener Anschauung

---

[1]) Collin de Plancy a. a. O. s. v. vampires.

[2]) Relation du voyage du Levant. Amsterdam 1718, II.

[3]) „Etat présent de l'église grecque". Wahrscheinlich unter Benutzung von Leo Allatius, Epistolae de quorundam Graecorum opinationibus. Die Erzählung von dem Broukolaken steht bei Tournefort I: 52 f. Einen ähnlichen Fall berichtet schon Paul Ricaut (Histoire de l'état présent de l'église grecque

die Aufregung, welche ein Broukolak[1]) auf der griechischen Insel Mykone hervorgerufen hatte. Ein Bauer, der auf unbekannte Art plötzlich ums Leben gekommen war, ging schon zwei Tage nach seinem Tode um und war durch Messelesen nicht zu beruhigen. Man wartete nach altem Brauch neun Tage,[2]) liefs abermals eine Messe vor dem aufgebahrten Leichnam lesen und rifs ihm dann das Herz aus. Der Kadaver war innerlich bereits verwest und verbreitete daher einen entsetzlichen Geruch, der die aufgeregten Gemüter in ihrem Wahnsinn bestärkte. Man schrie, er sei ein Broukolak und verbrannte das Herz. All dies nützte nichts, die allgemeine Angst ward immer gröfser, man zwang die Priester zu fasten und zu büfsen. Einige Vagabunden, die man auf den Rat Tourneforts festgenommen hatte, wurden offenbar zu früh freigelassen, und so dauerte der Rummel fort, bis man auf den Vorschlag eines Albanesen den Körper am 1. Januar 1701 verbrannte.

Aus derselben Zeit erzählt Karl Ferdinand von Schertz in seiner dem Prinzen Karl von Lothringen, Bischof von Olmütz, gewidmeten, mir leider nicht zugänglichen „Magia posthuma“ (Olmütz 1706) von Ausgrabungen verdächtiger Leichen in Mähren, und der lothringische Kammerrat von Vasimont gab dem gelehrten Abt Calmet mündlich eine Bestätigung der sonderbaren Nachrichten.[3]) Im Jahre 1710 berichtete Samuel Friedrich Lauterbach[4]) über Ausgrabungen von Leichen in Fraustadt in Polen, im selben Jahre grub man während einer Pestepidemie in Harsen (Preufsen) Leichen aus und köpfte

---

et de l'église armenienne. Trad. de l'anglois par M. de Rosemond. Middelbourg 1692. S. 281 ff.) aus Milo. Auch Christophorus Angelus (Enchiridion de statu hodiernorum Graecorum . . . Cura Georgii Fehlavii. Lipsiae 1658, S. 518 ff., 539) erzählt, dafs die Körper der Exkommunizierten bei den Griechen verbrannt würden.

[1]) Ausführlichere Litteratur über Broukolaken verzeichnen Bernhard Schmidt, Volksleben der Neugriechen I: 157 f.; G. Baist, Roman. Forschungen III (1887): 643/4.

[2]) Vgl. oben S. 24.

[3]) Calmet II: 31 f.

[4]) Pest-Chronik. 1710. S. 26.

sie,[1]) von 1720 bis 1740 wurden in Mähren viele Leichen als Vampyre verbrannt.[2])

Einen der abenteuerlichsten Berichte über einen Vampyr teilt Horst[3]) nach Haubers Zauberbibliothek und dem „Europäischen Niemand“ (Jg. 1719: 972 ff.) mit. Der Einnehmer Michael Casparek in Lublov (Oberungarn) war bald nach seinem Tode als Vampyr verdächtigt, ausgegraben und verbrannt worden. Er beunruhigte nichtsdestoweniger das ganze Dorf, wohnte seiner Frau und anderen Weibern bei, zündete Häuser an, kurz, er trieb die Bewohner des Dorfs zur Verzweiflung. Schon Horst ist der Ansicht, „ein ruchloser Bube habe den allgemeinen Aberglauben mifsbraucht und die Rolle eines Vampyr gespielt“.

Der erste Fall, bei dessen Untersuchung behördliche Organe zugegen waren, trug sich im Jahre 1725 in Kisolova in Südungarn zu; der Bericht des kaiserlichen Provisors im Gradiskaer Distrikt an die kaiserliche Administration zu Belgrad wurde von Wien aus durch Zeitungen[4]) und fliegende Blätter[5]) bekannt und gab so zuerst der deutschen Öffentlichkeit Nachricht von der speziell südslavischen Sage. Zehn Wochen nach dem Tode des Peter Plogojowitz starben binnen acht Tagen neun Personen nach vierundzwanzigstündiger Krankheit und sagten vor ihrem Tode übereinstimmend aus, dafs der genannte Bauer sie im Schlafe gewürgt habe. Das Weib des Vampyrs verliefs das Dorf, da ihr Mann zu ihr gekommen war und seine Schuhe verlangt hatte. Auf ungestümes Drängen der Bevölkerung gab der Provisor nach und wohnte mit dem Popen der Exhumierung bei, wobei der Körper, mit Ausnahme der Nase, ganz frisch, Haar, Bart und Nägel neugewachsen be-

---

[1]) (Hennings) Von den Ahndungen und Visionen. Leipzig 1777. S. 441.

[2]) Schriften der hist.-statist. Sektion der k. k. mähr.-schles. Ges. zur Bef. des Ackerb., der Natur- und Landeskunde XII: 413 f. (d'Elvert).

[3]) III: 386 f.; Koloman Mikszáth hat den Stoff zu einer prächtigen Humoreske gebraucht: „Das Gespenst von Lublau“. Leipzig 1899.

[4]) Vgl. z. B. Wiener Diarium, Jg. 1725: 21. Juli, Anhang; Ranft, S. 25 f.

[5]) Z. B. „Entsetzliche Begebenheit, welche sich in dem Dorff Kisolava, ohnweit Belgrad in Ober-Ungarn (!), vor einigen Tagen zugetragen. 1725.“ 4°, o. O. (vgl. Austria, Jg. 1843: 135).

funden wurden; im Munde des Leichnams sah man Blut. Man durchstach das Herz mit einem Pfahl, wobei Blut aus der Wunde, aus Mund und Ohren flofs, und verbrannte den Körper, worauf sich alles beruhigte.

Calmet[1]) berichtet nach Erzählungen des Grafen Cabrera, der im Jahre 1725 als Hauptmann in Ungarn diente, mehrere Fälle von Vampyrismus; zweimal war es ein Vater, der seine eigenen Söhne durch Blutsaugen mit ins Grab zog.[2]) Diese Vorgänge wurden an den Kaiser berichtet, der eine Untersuchungskommission einsetzte.

Das gröfste Aufsehen machte aber ein Vorfall, der sich im Winter 1731/32 zu Medwegya in Serbien ereignete und an den sich eine kaum übersehbare Litteratur knüpfte, welche wir später kurz besprechen werden. Es war dem Obersten Botta d'Adorno nach Belgrad gemeldet worden, dafs in dem genannten Dorfe eine Epidemie ausgebrochen sei, worauf er den „Contagions-Medicus" Glaser mit einer Untersuchung betraute, die am 12. Dezember stattfand; die Unbildung dieses Feldscherers erhellt am deutlichsten aus dem kaum verständlichen, konfusen Bericht,[3]) der zu dem Schlusse kam: „Dannenhero bitten Sie [die Bewohner des Dorfs] unterthänig, es möchte doch von einer Löbl: Obrigkeit eine execution nach guttachten dises malum abzuwenden ergehen, woselbst ich vor gut halte, umb selbe unterthannen zu befridigen, die weillen es ein zimbliches grofses dorff ist, dann in re ipsa befindet es sich also." Darauf wurde noch „ein Chyrurgische Visitation" für notwendig erachtet, welche der Regimentsfeldscherer Johann Flückinger des Regiments Fürstenbusch nebst zwei Unterfeldscherern in Beisein des Oberleutnants Büttner und des Fähnrichs von Lindenfels vom Regiment Alexander von Württemberg am 7. Januar 1732 ausführte. Das am 26. Januar abgefafste „Visum et Repertum"[4]) stellt die Angelegenheit

---

[1]) II: 87f.

[2]) Vgl. auch Veckenstedt, Wendische Sagen, Märchen und abergläubische Gebräuche. Graz 1880. S. 354.

[3]) Ms. im k. u. k. Hofkammerarchiv.

[4]) Ms. ebenda. Vollständig oder im Auszug fast jeder Schrift über den Vampyrismus beigedruckt; ferner im Commercium litterarium ad rei medicae et scientiae naturalis incrementum institutum. Norimbergae 1732. S. 90.

in folgender Weise dar. Der Heiduk Arnout Paole war bei Cossova in Türkisch-Serbien von einem Vampyr geplagt worden, hatte zum Schutze dagegen von der Graberde gegessen und sich mit dem Blut des Vampyrs beschmiert. Doch half dieses Mittel nicht vollständig, denn als er durch einen Fall von einem Heuwagen gestorben war, klagten mehrere Leute, dafs er sie heimgesucht habe, wie denn auch vier Personen starben. Man grub etwa 40 Tage nach seinem Tode die Leichname des Heiduken und seiner Opfer aus, fand sie frisch, blutend, mit neugewachsenen Haaren und Nägeln; man pfählte die Leichen und verbrannte sie, wobei der Leichnam des Arnout Paole „ein wohlvernehmlich Grächazer gethan, und ein häufiges geblüt von sich gelassen." All dies nützte aber nichts, denn der Vampyr hatte auch das Vieh angegriffen und ihm das Blut ausgesaugt,[1]) so dafs durch die Haustiere die Seuche verbreitet wurde[2]) und binnen dreier Monate siebzehn Personen starben. Ihre Leichen liefs die Kommission exhumieren, fand sie zum Teil unverwest und stellte ein genaues Protokoll darüber aus. Daraufhin wurden die Leichen geköpft, verbrannt und in den Flufs geworfen.

Der Bericht ging an den Hofkriegsrat und fand dort eingehende Beachtung, Kaiser Karl VI. und Herzog Alexander von Württemberg interessierten sich in hohem Mafse für die Sache, Ludwig XV. beauftragte den Herzog von Richelieu, genaue Erkundigungen einzuziehen,[3]) das deutsche Publikum nahm so regen Anteil, dafs „wenn man an der letztverwichenen [1733] Leipziger Ostermesse in einem Buchladen gieng, man überall etwas von denen Blut-Saugern zu Gesichte bekam."[4])

---

[1]) Vgl. Ph. Hoffmeister, Hessische Volksdichtung . . . Marburg 1869. S. 166: Der „Wambifs" fällt auch Kühe an. Diese geben Blut statt Milch. Ein reiner Junggeselle oder eine reine Jungfrau mufs nackt um das Tier herumlaufen, dreimal das Hemd schwenken und rufen: „Wambifs, ich trage dich, ein reiner Junggeselle treibet dich! Im Namen Gottes etc."

[2]) Vgl. B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen I: 162, 164 Anm. 5.

[3]) Histoire des vampires. Paris 1820. S. 243 f.

[4]) Ranft, S. 179.

In demselben Jahre 1732 schickten die Behörden von Stadlieb bei Olmütz ein Rundschreiben an die Akademien und Universitäten, da die Stadt durch Vampyre in Unruhe versetzt worden war.[1])

Die letzten Vampyrskandale, die die öffentliche Meinung erregten, ereigneten sich in den Jahren 1755 und 1756. Am 30. Januar 1755 lief in Wien die Nachricht ein, dafs in einem Dorfe bei Olmütz die am 22. Dezember 1754 verstorbene Rosina Polakin und andere Leichen unter Assistenz und Zustimmung des bischöflichen Konsistoriums am 19. Januar ausgegraben und verbrannt worden seien. Maria Theresia schickte ihren Leibarzt Wabst und den Anatomen Gasser ab, welche die Angelegenheit genau untersuchten und auf die natürlichste Weise erklärten. Man erfuhr, dafs nach dem Aberglauben der Leute alle Leichen für angesteckt gehalten und verbrannt wurden, die mit einer Hexe auf demselben Friedhof begraben lagen, man wies nach, dafs das Konsistorium zu Olmütz am 23. April 1731 aus diesem Grunde neun Körper hatte verbrennen lassen, unter denen sieben kleine Kinderleichen waren.[2]) — Im Jahre 1756 mufste eine Untersuchungskommission in die Walachei, nach Siebenbürgen und in den Banat geschickt werden, um die geängstigten Bauern zu beruhigen.[3])

Nach dieser Zeit schwindet unter dem Einflusse der gewaltigen politischen Ereignisse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich das Interesse an solchen seltsamen Vorkommnissen, und nur hie und da finden wir in Reise-

---

[1]) Le Glaneur, Jg. 1732: Nr. 22.

[2]) Gerhard van Swieten, Remarques sur le Vampyrisme de Silésie de l'an 1755 faites à S. M. I. et R. — Ms. in der Hofbibliothek; gedruckt März 1755; deutsch (von Anton Hiltenprand) 1756, auch unter dem Titel „Vampyrismus“ als Anhang zu (A. A. Mayer) Abhandlung des Daseyns der Gespenster. Augsburg 1768.

[3]) Vgl. Visum repertum anatomico-chirurgicum, oder gründlicher Bericht von den sogenannten Blutsaugern, Vampier, oder in walachischer Sprache Moroi, in der Walachey, Siebenbürgen und im Banat, welchen eine eigens dahin abgeordnete Untersuchungs-Commission der k. k. Administration 1756 erstattet hat. Durch Georg Tallar, Wundarzt. Wien und Leipzig 1784. (Nach Gräffer und Czikann, Österr. National-Encyklopädie. Wien 1835, V: 510 f.)

beschreibungen, Zeitungen und Sammelwerken Nachrichten über Vampyrismus.

So wird in einem aufklärerischen Werke[1]) aus dem Jahre 1772 erzählt, dafs das Volk in Polen Leichen ausgrub, die für Vampyre gehalten wurden. „Lucidor [unter diesem Namen reist die Vernunft] begab sich auch dahin, und ob er schon nichts als einen wirklich toten Menschen, ohne Bewegung und ohne Leben sah, der aber ein erhitztes Gesicht hatte, so behaupteten die Ordensgeistlichen doch, dafs er sich bewegte, ja sogar, dafs er schrie. So sehr ist man mit Vorurteilen eingenommen, wenn man sich von dem Aberglauben beherrschen läfst." . . . „Lucidor mochte ihnen immerhin erklären, dafs die Röte, welche sie so sehr in Erstaunen setzte, keine andere Ursache hatte, als die Beschaffenheit der Erde, wo man die Körper hinlegte und aufbewahrte." Er wäre beinahe gesteinigt worden.

Einzelne Fälle sind aus dem 19. Jahrhundert bezeugt. Merimée[2]) erzählt einen entsetzlichen Vorfall, den er im Jahre 1816 in Illyrien erlebte. Ein junges Mädchen glaubte, einem Vampyr verfallen zu sein, und starb trotz allen Schutzmafsregeln an der Angst. 1820 wurden in Preufsen Leichen von Vampyren geköpft,[3]) im rumänischen Teil von Siebenbürgen wurden 1850 fünf Hexen ausgegraben und verbrannt, weil man meinte, dafs sie nachts ihre Gräber verlassen und das Herz der Rinder fressen[4]); Mannhardt[5]) erzählt von Leichenausgrabungen unter den Kassuben im Jahre 1855. Der Grundidee des Vampyrglaubens entspricht das Verhalten des Mörders

[1]) (Louis Antoine Caraccioli) Reise der Vernunft durch Europa, von dem Verfasser der anmutigen und moralischen Briefe. Aus dem Französischen. Leipzig 1772. S. 22 f.

[2]) La Guzla. Vgl. W. Gerhard, Wila. Serbische Volkslieder und Heldenmärchen. Leipzig 1828, II: 300 f.

[3]) Zschr. f. deutsche Mythologie IV: 261 f. (Mannhardt); Rochholz a. a. O. S. 278. Einer dieser entsetzlichen Vorgänge, die von der Familie Wollschläger erzwungene Verstümmelung eines Verstorbenen durch dessen Neffen, gab wohl die Grundlage für Gaudys nach Italien verlegte Vampyrnovelle „Die Calvi" (Venetian. Novellen. Werke (Berlin 1854) VIII: 215—230).

[4]) Allgem. Zeitung, Jg. 1850: Nr. 223.

[5]) Zschr. f. deutsche Myth. IV: 263.

Bellenot, der das Blut einer erschlagenen Frau aussog, um seine Wunden zu heilen.[1]) Als im Jahre 1870 der Waldwächter Gehrke zu Pniewo und seine Kinder bald nach dem Tode seiner Frau erkrankten, hielt man die Frau für eine Orko und wollte ihren Leichnam ausgraben.[2]) Der rumänische Fürst Barolajovac, der im Jahre 1874 zu Paris starb, bat vorher seinen Hauswirt, ihm ja das Herz auszureifsen, da er sonst als Vampyr zurückkehren müsse, denn der Vampyrismus sei in seiner Familie erblich.[3]) Im Jahre 1883 öffnete in Wohlanse ein Arbeiter das Grab seiner Schwiegermutter, die er für einen „Neuntöter" hielt.[4]) Ja, noch im Jahre 1899 gruben die rumänischen Bauern von Krassova 30 Leichen aus und zerstückten sie, um so das Fortschreiten einer Diphtheritis-Epidemie zu verhindern.[5])

So zeigen uns auch diese Zeugnisse, dafs der Vampyrglaube in der Gegenwart in manchen Gegenden fortdauert, wenn auch die allgemeinere Schulbildung den Ausbruch von Paniken, gleich den besprochenen im 18. Jahrhundert, verhindert.

Die Stellungnahme des 18. Jahrhunderts.

Eine Zeit, die auf das „Curieuse" ausging, wie die Periode um die Wende des 17. und des 18. Jahrhunderts, mufste einen so seltsamen Stoff gerne ergreifen, um dabei ihre „Anmerkungen" zu machen. So finden wir eine grofse Reihe von medizinisch-philosophischen Schriften aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, welche zum Teil dem Vampyrismus ausschliefslich gewidmet sind, zum Teil der Besprechung der aufsehenerregenden Vorfälle in Ungarn Raum unter andern wunderbaren Begebenheiten gönnen.

---

[1]) Aargauer Zeitung, 19. Mai 1861; vgl. Rochholz a. a. O. S. 39.

[2]) Andree, S. 81.

[3]) Figaro, 5. Oktober 1874; vgl. Mannhardt, Die praktischen Folgen etc. S. 19.

[4]) Knoop, Volkssagen aus Hinterpommern. S. VII.

[5]) Neue Freie Presse, 8. November 1899. Vgl. Das interessante Blatt. Wien, 16. November 1899. — Über die Ereignisse im 19. Jahrh. vgl. Gartenlaube, Jg. 1873: Nr. 34: „Der Vampyr-Schrecken im 19. Jahrhundert".

Schon die polyhistorischen Werke des 17. Jahrhunderts machen ab und zu den Versuch, der Mitteilung der merkwürdigen Ereignisse auch eine Erklärung beizugeben. Bei den Berichten von dem Saugen des Alps und der Strix bemerken diese Schriftsteller,[1]) es liege wahrscheinlich eine Entzündung der Brustdrüsen vor, und das Rätsel des angeblichen Blutens Ermordeter beim Anblick des Mörders suchen sie mit Hilfe derselben mystischen „vis vegetans“ zu lösen,[2]) welche manche Autoren des beginnenden 18. Jahrhunderts als Ursache für das Frischbleiben der Vampyrleichen anführen. In seinem geographischen Handbuch von Krain begnügt sich Valvasor nicht mit der zweimaligen Erzählung von dem Vampyr Giure Grando; er giebt in der „Anmerkung“ eine Übersicht über alle ähnlichen Berichte, soweit sie ihm bekannt geworden sind, und spricht seine Ansichten über diese Art von Gespenstern in kurzen Worten aus. Er meint, Satan bekomme die Zulassung, die Menschen zu quälen, „weil sie wol bifsweilen allzuhurtig seynd, auf dieses oder jenes Weib einen ungegründten Verdacht der Zauberey zu werffen.“ Doch kann er bei der Erzählung von der Heimsuchung der Frau des Grando durch das Gespenst ihres Mannes die Bemerkung nicht unterdrücken, „dafs auch offt wol die Witwen, zumal wann sie noch jung und schön seynd, von recht fleischlichen Geistern, recht würcklich und wachsamlich beschlaffen werden“.[3])

In das 17. Jahrhundert fallen schon medizinische Dissertationen, welche das „Kauen und Schmatzen“ der Toten und die Unverweslichkeit der Leichen zum einzigen Gegenstande haben. Im Jahre 1679 gab eine Leipziger Dissertation[4]) eine Übersicht über die bis dahin bekannten Fälle von „Nachzehren“ und führte sie auf Einwirkung des Teufels zurück. Schon hier sind die Meinungen anderer Schriftsteller, das Kauen und Schmatzen entstehe durch Raubtiere, durch den

---

[1]) Francisci, Der höllische Proteus. S. 265 ff.; Garmannus a. a. O. S. 31 f.

[2]) Anhorn a. a. O. S. 466.

[3]) a. a. O. 6. Buch, 10. Kap., Anmerkung.

[4]) Philippus Rohr, Diss. historico-philosophica de masticatione mortuorum.

Totenengel der Juden (Azazel)[1]) oder durch den toten Körper selbst, mit einer ausführlichen Begründung abgewiesen.

Bei der steigenden Aktualität der Frage im Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelte sich rasch eine oft recht scharf geführte Polemik über die Ursachen des Vampyrismus. Die von kaiserlichen Offizieren und Ärzten bestätigten aufserordentlichen Begebenheiten riefen eine ansehnliche Reihe von Publikationen hervor; mehr als ein Dutzend gröfsere und kleinere Werke beschäftigen sich ausschliefslich mit den „sich neuer Dingen in Servien erzeigenden Blut-Saugern", viele wissenschaftliche und halbwissenschaftliche Zeitschriften brachten Berichte und Gutachten. Zwei Parteien sind deutlich zu unterscheiden: die eine, älter und mystischer in ihren Anschauungen, sucht die Lösung der Frage in dämonischen Einflüssen, wobei freilich wieder Meinungsunterschiede mit unterlaufen; die andere glaubt in rationalistischer Weise, alle wunderbaren Vorgänge auf natürlichem Wege erklären zu können. Die beiden Richtungen bekämpften sich sehr heftig, und wir sehen das grofse Ringen des Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Pietismus, zwischen Illuminatentum und Obskurantismus hier im kleinen vorgedeutet.

Schon nach dem durch den Provisor von Gradiska bekannt gewordenen Fall von Vampyrismus hatte der Diakon zu Nebra Michael Ranft mit seiner am 27. September 1725 zu Leipzig gehaltenen Dissertation „De masticatione mortuorum in tumulis", welche er im Jahre 1728 zu einem Traktat in zwei Teilen erweiterte,[2]) die Reihe der Arbeiten eröffnet. Er betrachtet das Prinzip der Vitalität als Hauptursache für die Erhaltung der Leichen, deren Nägel, Haut und Haare durch die vis

[1]) Vgl. Zacharias Grappius, Diss. de Judaeorum et Muhammedanorum Chibbut Hakkebher, i. e. percussione sepulchrali, vulgo von denen Schlägen im Grabe. Rostock 1699. Weitere Litteratur über diese Frage ist verzeichnet im Commercium litterarium ad rei medicae et scientiae naturalis incrementum institutum. Norimbergae 1732. S. 82 f. — Francisci, Der höllische Proteus, S. 269, weist den Glauben an Azazel energisch ab.

[2]) De masticatione mortuorum in tumulis liber singularis, continens duas dissertationes, quarum prior historico-critica, posterior vero philosophica est.

vegetans weiterwachsen (eine Meinung, die auf Plato und Demokrit zurückgeht). Die Toten besitzen durch Sympathie und Antipathie gewaltigen Einfluſs auf Leben und Tod ihrer Verwandten. Ist ein Mensch im Augenblick des Abscheidens miſsgünstig gegen jemanden gesinnt, so übe sein Gespenst einen üblen Einfluſs auf den Gehaſsten aus; die leibliche Erscheinung der Toten sei aber nur ein Produkt der Einbildungskraft. — Als im Jahre 1732 durch Zeitungsmeldungen und populärwissenschaftliche Bücher das allgemeine Interesse für die Sache rege geworden war, gab Ranft sein Werk zum drittenmal, in deutscher Sprache, heraus, durch eine Besprechung der neuesten Angelegenheit und eine Recension der Schriften, die bis dahin über die Vampyre veröffentlicht worden waren, fast auf das Doppelte seines ursprünglichen Umfanges gebracht.[1] Er erzählt uns, wie seine erste Schrift völlig unbeachtet blieb, bis der aufsehenerregende Bericht der kaiserlichen Offiziere „iederman in die gröste Verwunderung gesezet. In allen Zusammenkünfften hoher und niederer Stands-Personen wurde davon geredet. Auch die Dames fiengen an darüber zu raisonniren. Niemand wuste, was er daraus machen noch vor was er es ausgeben solte. Weil auch Se. kayserl. Maj. selbst ein Verlangen bezeugten, zu wissen, was es mit diesem Wunder-Zeichen der Natur vor Beschaffenheit habe, so wurde die Curiosität der Leute dadurch um ein groſses vermehret. Alleine es fand sich Niemand von denen Gelehrten des ersten Rangs, der sich die Mühe geben wolte, durch eine öffentliche Schrifft das Rätzel auffzulösen und die Neugierigkeit der curieusen Welt zu befriedigen. Entweder sie zogen die gantze Sache in Zweiffel, oder hielten nicht dafür, daſs sie damit einige Ehre einlegen würden, weil die Principia, daraus sie solches herzuleiten hatten, nicht nach dem Geschmack der heutigen Gelehrten sind. Selbst Herr D. Beyer in Altorff,[2]) von dem doch in allen öffentlichen

[1]) Traktat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, Worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyrs und Blut-Sauger gezeigt, Auch alle von dieser Materie biſsher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden. Leipzig 1734.

[2]) Präsident der naturforschenden Gesellschaft daselbst. Er scheint dem Auftrag des Kaisers wirklich nicht nachgekommen zu sein.

Zeitungen stand, dafs es Se. kayserl. Maj. ihm angetragen, sein Sentiment und Urtheil davon zu eröffnen, hat stille geschwiegen, und was er vielleicht davon zu Pappiere gebracht, ist Sr. kayserl. Maj. in MS. zugeschicket worden; öffentlich aber hat man nichts zu sehen bekommen. Es blieb derer Petit-Maitres, von denen es heist; in magnis voluisse sat est".[1]) Trotz dieses allgemeinen Verlangens nach Aufklärung der sonderbaren Vorfälle hätte Ranft aber sich nicht die Mühe gegeben, sein altes Buch wieder vorzunehmen, wäre ihm nicht durch die Neubearbeiter des Themas schweres Unrecht widerfahren, hätte man nicht gegen ihn die schwerste Beschuldigung erhoben, die das 18. Jahrhundert kannte, die Beschuldigung, er sei ein Spinozist. Er habe zu seinem Schmerze erfahren, „dafs mir theils falsche Meinungen aufgebürdet, theils aus meinen Sätzen falsche Schlüsse gemacht, und ich beynahe des Spinosismi beschuldiget worden; wo man aber meiner geschonet, da hat man sich gewifs meiner Sätze als seiner eigenen bedienet und dadurch ein offenbahres Plagium begangen. Dieses alles hat mich bewogen, gegenwärtige Schrifft ans Licht zu stellen, indem dadurch lieber mich zu einem Petit-Maitre als durch Stillschweigen zu einem Spinosisten machen lassen will."[2]) Diese heftige Polemik wird in den Besprechungen der bisher erschienenen Schriften im einzelnen womöglich noch kräftiger fortgesetzt.

Einer ähnlichen, doch noch phantastischeren Ansicht über das Wesen des Vampyrs, als sie Ranft hegt, huldigt ein Predigerssohn aus Oldisleben,[3]) der sich in mystische Spitzfindigkeiten verliert, zwischen einem Tod ratione animae rationalis und einem ratione animae vegetativae unterscheidet und behauptet, das corpus vegetabile des Vampyrs suche seine Nahrung, wo es sie finde, und übe so eine sympathetische Wirkung auf die Hinterbliebenen aus.

---

[1]) S. 178 f.

[2]) S. 179 f.

[3]) Christoph Friedrich Demelius, Philosophischer Versuch, ob nicht die merckwürdige Begebenheit derer Blutsauger in Nieder-Ungern, A. 1732. geschehen, aus denen principiis naturae ... könne erleutert werden. Vinariensi 1732.

Während diese beiden Autoren die Ursache des aufsergewöhnlichen Fortlebens im Grabe und der schrecklichen Wirkung auf die Verwandten im Körper des Verstorbenen suchen, benutzen andere[1]) die Paracelsische Gliederung des Menschen in Corpus, Anima, Spiritus zur Erklärung und schreiben dem Welt- oder Astralgeist die Fähigkeit zu, all die sonderbaren Veränderungen und Wirkungen hervorzubringen. Voltaire macht sich im „Dictionnaire philosophique“ [2]) in einem eigenen Artikel über den Vampyrismus darüber lustig, wie man stritt, ob die Ursache des Blutsaugens im Körper oder in der Seele des Vampyrs zu suchen sei: „La difficulté était de savoir si c'était l'âme ou le corps du mort qui mangeait: il fut décidé que c'était l'un et l'autre; les mets délicats et peu substantiels, comme les meringues, la crème fouettée et les fruits fondans, étaient pour l'âme; les ros-bif étaient pour le corps.“

Eine letzte Gruppe derjenigen Schriften, die eine natürliche Erklärung verschmähen, hält dafür, dafs die ganze Geschichte mit den Vampyren ein Spiel des leibhaftigen Teufels gewesen sein müsse. Ein Hallenser Arzt[3]) bekämpft die Ansicht Ranfts, die böse Wirkung des Vampyrs gehe vom Körper aus; er sucht nachzuweisen, dafs diese vielmehr eine That des Teufels sei, wobei freilich nicht „von der Operatione, sondern von der Cooperatione, *συνεργεία* und Mitwirckung des Teufels“ die Rede sei, da krankhafte Einbildung und abergläubische Angst eine ebenso grofse Rolle spiele. Das Kauen und Schmatzen sei von Scheintoten erzeugt und habe mit dem

---

[1]) Actenmäfsige und Umständliche Relation von denen Vampiren oder Menschen-Saugern . . . Nebst einem Raisonnement darüber . . . [Leipzig] 1732; Geistliche Fama, mitbringend verschiedene Nachrichten und Begebenheiten von göttlichen Erweckungen, Wegen und Gesichten. Jg. 1733: 8. Stück. — In wohltönenderen Worten spricht Adolphe D'Assier, Essai sur l'humanité posthume et le spiritisme par un positiviste, noch 1883 dieselbe Meinung aus!

[2]) Citiert in Histoire des vampires. Paris 1820. S. 248 ff. Voltaires Satire benutzte W. Meil in seinem Taschenbuch für Aufklärer und Nichtaufklärer auf das Jahr 1791. Berlin. S. 18 (mit einem geschmacklosen Kupfer).

[3]) W. S. G. E., Curieuse Und sehr wunderbare Relation, von denen sich neuer Dingen in Servien erzeigenden Blut-Saugern oder Vampyrs. 1732.

vampyrischen Teufelswerk nichts zu thun. In seiner Recension griff Ranft diese Schrift aufs heftigste an und hielt sich besonders, nicht mit Unrecht, über den leichten, würdelosen Ton auf, mit dem die Sache vorgetragen wurde. Wie Luther bei ähnlichem Anlaſs[1]) erklärt eine anonyme Schrift[2]): „Man hat in geringsten nicht zu zweiffeln, daſs solches Saugen, Schmatzen, Kauen und Fressen des Todten anders nichts als des Teuffels Gauckeley, Gespenst, Betrügerey und Boſsheit.“ Einen verwandten Standpunkt nimmt eine hübsch geschriebene Dissertation[3]) ein, die aber zugiebt, daſs der Aberglaube und die Unwissenheit der serbischen Bauern dem Teufel die Arbeit erleichtern. Am Schlusse seiner Ausführungen deutet der Verfasser die Art, wie man sich von den Vampyren befreite, in freilich sagengeschichtlich unrichtiger, aber sinniger Weise aus: „Neque prius Vampyri pestilentes esse desinent, quam corpus peccati dominantis, palo crucis Christi transfixum, igne amoris diuini absumatur.“

In jener Zeit, in welcher die ersten Vorkämpfer der Aufklärung sich allenthalben erhoben, muſsten die Gelehrten an Zahl überwiegen, die eine natürliche Erklärung der gemeldeten Wunder zu geben suchten. Der Umstand, daſs zuerst stets die nächsten Angehörigen und Hausgenossen des Vampyrs, dann die Mitbürger starben, legte den Schluſs auf eine Epidemie recht nahe. Während aber einige Autoren[4]) ganz im allgemeinen von einer „febris maligna et contagiosa“ sprachen, welche die Ursache gewesen sein solle, bewies eine Dissertation[5]) ein deutliches Verständnis für den Zusammen-

[1]) S. oben S. 31.

[2]) Visum et repertum über die so genannten Vampyrs oder Blut-Aussauger. Nebst einem Anhang von dem Kauen und Schmatzen der Toten in Gräbern. Nürnberg 1732.

[3]) Joh. Hein. Zopf, Diss. de Vampyris Serviensibus. Duisburgi ad Rhenum. 1733.

[4]) (Joh. Christian Fritsch) Eines Weimarischen Medici muthmaſsliche Gedancken von denen Vampyren oder sog. Blut-Saugern . . . Leipzig 1732; Joh. Christ. Pohl, Diss. de hominibus post mortem sanguisugis, vulgo sic dictis Vampyren. Lipsiae 1732, § 24; Schreiben eines guten Freundes an einen andern guten Freund, die Vampyren betreffend. Frankfurt 1732.

[5]) Joh. Christ. Stock, Diss. Physica de Cadaveribus Sanguisugis. Von denen sogenannten Vampyren oder Menschen-Säugern. Jenae 1732, § 10.

hang des passiven Vampyrleidens mit dem Alpdrücken, indem sie die eingetretenen Todesfälle der Thätigkeit eines „Incubus epidemicus" zuschrieb. Andere Schriftsteller[1]) glaubten ohne nähere Begründung von einer Vergiftung sprechen zu dürfen, welche ansteckend (!) gewesen sei, und finden damit freilich auch eine Erklärung für das Ausbleiben der Verwesung. Dem objektiven Thatbestand am nächsten kommt wohl die Vermutung zweier Gelehrten,[2]) die Krankheit sei durch den Genufs des Fleisches kranker Schafe verursacht, welche zwar nicht vom Vampyr zu Tode gesaugt worden, wie der Bericht erzählt, aber einer der in unzivilisierten Ländern so häufigen Tierkrankheiten zum Opfer gefallen seien. Die Ansicht, dafs dies die wahre Ursache jener zahlreichen Todesfälle war, wird für uns noch bestärkt durch die Thatsache, dafs um jene Zeit in Europa eine neue Tierkrankheit bekannt wurde, welche, auf den Menschen übertragen, in ihren Symptomen vollkommen den Schilderungen von den Kranken zu Medwegya entspricht. Die Rinderpest, die in den Jahren 1709—1717 ihren ersten verheerenden Einzug in Europa gehalten hatte, war 1726 mit erneuter Heftigkeit aufgetreten und vernichtete bis zum Jahre 1734 einen grofsen Teil des Viehstandes, besonders in Polen und Ungarn.[3])

Wenn man auch die zahlreichen Erkrankungen mit tötlichem Ausgang mehr oder weniger richtig zu erklären wufste, so blieben doch die Erscheinungen der Vampyre unverständlich, von denen verschiedene Bewohner des Dorfes zu erzählen

---

[1]) Gottlob Heinrich Voigt, Kurtzes Bedencken von denen Actenmäfsigen Relationen wegen derer Vampyren oder Menschen- und Vieh-Aussaugern ... Leipzig 1732; Le Glaneur, Jg. 1733: 23. April: Supplement 9.

[2]) Putoneus, Besondere Nachrichten von denen Vampyren oder so genanten Blut-Saugern .... Leipzig 1732, S. 34; (Fritsch) a. a. O.; vgl. Stock a. a. O. § 13. Ein ähnlicher Bericht von einem Todesfall durch den Genufs des Fleisches von einem Schafe, das von einer Schlange (einem Vampyr in Schlangengestalt) zu Tode gesaugt worden war, im Commercium litterarium ad rei medicae et scientiae naturalis incrementum institutum. Norimbergae 1732. S. 146.

[3]) Friedberger und Fröhner, Lehrbuch der speziellen Pathologie und Therapie der Haustiere. Stuttgart 1886—87. II: 657 f.

wufsten. Ein Gelehrter[1]) bemühte sich, die Möglichkeit darzuthun, dafs ein Scheintoter die in jenen Gegenden leichte und sandige Erde durchwühlen und so wirklich aus dem Grabe steigen könne. Mit einem ungeheueren Aufwand von Argumenten und Beispielen sucht ein Schulmann[2]) nachzuweisen, dafs diese Vorstellungen auf einer „verdorbenen Phantasie" beruhen und dafs der bei den Orientalen häufige Genufs von Opium, Datura und ähnlichen Verzückungsmitteln die eigentliche Ursache sei. Andere[3]) erklären die Sache einfach für Einbildung, und „Le Glaneur" meint: „Il se trouve des Peuples qui sont attaqués, et qui meurent d'un Mal qu'ils appellent Vampirisme, cela est très constant; mais que ce Mal soit produit par des Cadavres-Vampires, qui viennent les sucer jusqu'à la dernière goute, il n'y a qu'une Imagination dérangée par la Mélancolie, ou par la Superstition qui puisse se le figurer." Dafs diese Auswüchse der Phantasie durch den Schrecken über das epidemische Hinsterben ganzer Familien, durch Jahrhunderte alten Aberglauben erst möglich wurden, ist vielen Gelehrten klar geworden; der Aufklärer Boyer d'Argens und der freisinnige Papst Benedikt XIV.[4]) kommen zu demselben Resultat: „Etant occupez toute la Journée de la Crainte que leur inspirent ces prétendus Revenans, est-il fort extraordinaire, que, pendant leur sommeil, les Idées de ces Fantômes se présentent à leur Imagination, et leur causent une Terreur si violente, que quelques-uns en meurent dans l'Instant;

---

[1]) Prof. Geelhausen im Commercium litterarium ad rei medicae et scientiae naturalis incrementum institutum. Norimbergae 1732. S. 140.

[2]) Joh. Christoph Harenberg (Rektor der Stiftsschule zu Gandersheim), Vernünfftige und Christliche Gedancken über die Vampirs oder blut-saugenden Todten ... Wolfenbüttel 1733.

[3]) Schreiben eines guten Freundes etc.; Medicinisches Bedencken Von denen Vampyren, oder sogenannten Blutsaugern, ob selbte verhanden, und die Krafft haben, denen Menschen das Leben zu rauben? (unterz.:) Christian Ludovicus Charisius D. med. Prof. Ord. Secund. Königsberg den 28. Febr. 1739; Stock a. a. O. § 14; ebenso ein Brief aus Wien vom 13. Febr. 1732 im Commercium litterarium ad rei medicae et scientiae naturalis incrementum institutum. Norimbergae 1732. S. 82.

[4]) Extractus ex libris de canonizatione sanctorum. Venetiis 1752. Vol. 3. Diss. 5: De revocatione mortuorum ad vitam seu de resuscitatione. § 4 De vanitate vampyrorum.

et quelques-autres peu après?"[1]) Und der Braunschweiger Prediger Joh. Friedr. Weitenkampf[2]) eifert gegen die „alten Müttergen . . , welche uns manches von dem Blutsaugen und Schmacken der Todten etc. zu erzählen pflegen". Er fordert die Väter auf, acht zu haben, „dafs die Ammen oder andere alte Weiber nicht das zarte Gehirn der jungen Kinder mit allerhand närrischen Bildern und ungereimten Historien anfüllen möchten. Diese Einbildungen bleiben gar zu lange kleben; und man kann kein besseres Mittel finden, den Aberglauben fortzupflanzen." [3])

In fast allen Schriften, die eine natürliche Erklärung der amtlichen „Relation" suchen, werden zu dem Berichte von der Unverwestheit der Leichen dazu passende Parallelen aus alter und neuer Zeit hervorgesucht und in der eigentümlichen Erdbeschaffenheit die Ursache gefunden.[4]) Zwei Fälle sind es, die hier gewöhnlich herbeigezogen werden, die Kirche zu Toulouse, in deren Katakomben die Leichen auf der einen Seite der Fäulnis anheimfallen, während sie auf der andern viele Jahre unverwest bleiben, und das Beispiel von dem Bergmann Oswald Barthels zu Ehrenfriedersdorf in Sachsen,

---

[1]) Lettres Juives. A la Haye 1737. 125. Brief, S. 37. — In einer höchst verworrenen Abhandlung „Über die Melancholie" (Michael Wagner, Beiträge zur philosophischen Anthropologie. II (Wien 1796): 1 ff.) erwähnt Joh. Benj. Erhard unter andern seltsamen Arten von Wahnsinn die „Melancholia Vampirismus" (!), bei welcher zwei „Umstände" zu bemerken seien: 1. der passive Vampyrismus, eine Art Wahnsinn; 2. der „activ sein sollende"; dabei ist „der Zustand des Körpers des Vampyrs höchst wahrscheinlich ein dem Winterschlaf der Tiere ähnliches Leben, das durch den vom Wahnsinn veranlafsten höchsten Grad von Sinnlosigkeit zu einer solchen Schwäche herabgesetzt wird."

[2]) Gedanken über wichtige Wahrheiten aus der Vernunft und Religion. Zwote Auflage. Braunschweig und Hildesheim 1754 (1. Aufl. 1753), S. 111 bis 160. III. Gedanken von den Vampyren oder blutsaugenden Todten.

[3]) S. 159.

[4]) Pohl a. a. O.; Lettres Juives, S. 39 (1737). Fast alle Schriftsteller betonen den Umstand, dafs die katholische Kirche die Unverwestheit der Leichen als eines der Zeichen der Heiligkeit betrachtet. Auch als Zeichen der Unschuld hielt man ganz im Gegensatze zu den Völkern, die an Vampyre glauben, ein solches Fehlen der Verwesung (vgl. Dav. Friedr. Straufs, Ges. Schriften, hg. von Zeller, VII (1877): 256; ferner Gregor. Horstii sen. Opera medica. Norimbergae 1660. I: 186).

der am 20. September 1568 unverwest im Bergwerke gefunden wurde, wo er im Jahre 1507 verunglückt war; der Pfarrer Georg Ruta bemerkte die sonderbare Fügung Gottes, dafs er die Leichenpredigt hielt einem, der „zuvor verstorben, ehe denn der Prediger gebohren".[1]) Es fällt uns auf, dafs des bekannten Bergmanns von Fahlun in Schweden, der 1720 aufgefunden wurde und dessen Schicksal späterhin mannigfache poetische Bearbeitungen erfahren hat,[2]) an keiner Stelle gedacht wird.

Am leichtesten machten es sich die Gelehrten, welche die Wirklichkeit der gemeldeten Wunder leugneten und meinten, es sei auch dem amtlichen Berichte nicht zu viel Glauben zu schenken. Der berühmte Freund Friedrichs des Grofsen Boyer d'Argens sagt in seinen schon citierten „Lettres Juives", einer der vielen Nachahmungen von Montesquieus „Lettres persanes", geradezu: „Il y a deux différens Moïens, pour détruire l'Opinion de ces prétendus Revenans, et montrer l'Impossibilité des Effets qu'on fait produire à des Cadavres entièrement privez de Sentiment. Le prémier, c'est d'expliquer par des Causes Phisiques tous les Prodiges du Vampirisme. Le second, c'est de nier totalement la Vérité de ces Histoires: et ce dernier parti est sans doute le plus certain, et le plus sage"[3]); und ein deutscher Schriftsteller[4]) meint: „Es ist dieses ... eine von leeren Einbildungen, menschlichen Schwachheiten und thörichten Aberglauben zusammengesetzte Fabel." Schon die älteste Schrift, die über den Gegenstand handelt,[5]) giebt zu bedenken, dafs die kaiserliche Kommission das meiste

[1]) Putoneus a. a. O. S. 48 f.; Stock a. a. O. § 4.; Ranft, S. 95, nach Andr. Moller, Annal. Freyberg. p. 293.

[2]) Vgl. Georg Friedmann, Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Fahlun. In.-Diss. Berlin 1887. Zu den dort mitgeteilten poetischen Bearbeitungen sind hinzuzufügen: Paul Graf von Haugwitz, Das Bergwerk bei Fahlun (abgedruckt in Cosmar, Odeum I: 56); Ludwig Kossarski, Die Eisengruben bei Falun (ebenda X: 40). Dieses Gedicht deutet auf seine Quelle (G. H. v. Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808) schon dadurch, dafs es die Auffindung des Leichnams 1809 und die Zeit, die er in der Erde gelegen, auf 50 Jahre festsetzt.

[3]) Jg. 1737: 125. Brief, S. 87.

[4]) Neueröffnetes Welt- und Staats-Theatrum, Jg. 1732: 4. Eröffnung.

[5]) Putoneus a. a. O.

aus dem Munde der unwissenden, abergläubischen Bauern gehört und selbst nur die unverwesten Körper gesehen habe. „Wäre diese Sache in einem Lande geschehen, wo gescheidte Aerzte und vernünftige Philosophen wohnen, ich glaube gewifs, man hätte lange nicht einen solchen Aufstand gemachet“, meint Weitenkampf,[1]) und ebenso weist eine Dissertation[2]) darauf hin, dafs die Beschreibung der toten Körper, welche von ungebildeten Feldscherern gegeben wurde, keineswegs verläfslich sei. Der Philosoph und Physiker Georg Bernhard Bilfinger[3]) stellt eine Reihe von Fragen zusammen, welche die bisherigen Untersuchungen der Leichen offen gelassen haben und die beantwortet werden müfsten, bevor man ein endgültiges Urteil abgeben könne. Wie richtig all diese Zweifel an der Verläfslichkeit der amtlichen Berichte waren, beweist der Befund der beiden Ärzte, die von Maria Theresia im Jahre 1755 nach Olmütz zur Aufhellung der dort vorgekommenen Fälle von Vampyrismus geschickt wurden; sie weisen nach, dafs die unverwesten Leichen natürlicherweise noch nicht verfault sein konnten, dafs man Körper zwei Tage nach ihrem Tode verbrannt habe, weil sie nur in der Nähe von Vampyrleichen begraben wurden.[4]) Die Folge dieser Untersuchung war eine strenge Verordnung vom 1. März 1755, die sich gegen den Vampyraberglauben wandte, und im Verlaufe eine neue Halsgerichtsordnung de crimine Magiae, die mit Patent vom 5. November 1766 verlautbart wurde.[5])

---

[1]) A. a. O. S. 158.

[2]) Pohl a. a. O. §§ 6—9. Vgl. auch Putoneus a. a. O. S. 48: „Vielleicht finden sich mit der Zeit geschickte Medici, welche den Zustand derer als Vampyren sterbenden etwas genauer untersuchen, so wird auch das Urteil davon mit mehrern rationibus bekräfftiget, und nimt endlich dadurch der Aberglaube und die falsche Einbildung so vieler Leute von dieser Sache ein erwünschtes Ende.“

[3]) Elementa Physices ... cum disquisitione de Vampyris. Lipsiae 1742. In ähnlicher Weise hatte dies schon der Licentiat Jördens im Commercium litterarium ad rei medicae et scientiae naturalis incrementum institutum (Norimbergae 1732, S. 219) gethan.

[4]) Van Swieten a. a. O.; Schriften d. hist.-statist. Sektion der k. k. mähr.-schles. Gesellsch. z. Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde. XII: 376, 420 ff. (d'Elvert).

[5]) Vgl. ebenda XII: 376 (d'Elvert).

Wie Maria Theresia für die seltsamen Vorgänge in Mähren lebhaftes Interesse zeigte, so haben wir schon oben gesehen, dafs ihr kaiserlicher Vater den Präsidenten der Leopoldinischen naturforschenden Gesellschaft in Altdorf, J. W. Baier, um seine Meinung über die Vampyre in Ungarn fragte. Nicht genug damit, sandte er dem König von Preufsen den Originalbericht, damit dieser ein Gutachten der preufsischen Akademie der Wissenschaften provoziere; am 11. März 1732 beantwortete denn die königl. preufsische Sozietät die Frage des Königs dahin, dafs die vorgekommenen Fälle und ihre Untersuchung nicht überzeugend seien, „dafs man bey dieser Quaestion behutsam zu verfahren, und noch zur Zeit nicht glauben kan, dafs dergleichen Aussaugung von den todten Cörpern geschehe, auch selbige ihre Qualität durch die Aussaugung oder den Gebrauch ihres Bluts, und der Erde von den Gräbern, worinnen sie liegen, nicht fortpflanzen können,[1]) noch weniger aber, dafs man sich der darwider adhibirten Mittel der Exequirung dieser Todten mit Effect gebrauchen könne".[2])

Das Wort „Vampyr".

Ist die umfangreiche wissenschaftliche Litteratur über den Vampyrstoff das beste Zeugnis für das grofse Interesse, das die Zeit an den seltsamen Ereignissen nahm, so bietet auch eine Übersicht über die Geschichte des Wortes „Vampyr" manchen Beitrag für die Geschichte des Stoffes; denn in vielen Fällen ist das Vorkommen des Wortes gleichzeitig ein Zeugnis für die Bekanntschaft mit der zu Grunde liegenden Sage, oder es beweist eine Vorliebe für diesen düsteren Stoff.

Das serbische Wort hat natürlich erst mit der Kenntnis des Aberglaubens in die deutsche Sprache Aufnahme ge-

---

[1]) Bezieht sich offenbar auf den Glauben, dafs man durch Beschmieren mit Vampyrblut und Erde von seinem Grabe selbst ein Vampyr werde (vgl. Ranft, S. 171). Dieser Glaube steht freilich im Widerspruch zu jenem anderen, wonach Vampyrblut und auch die Graberde Heilmittel sind.

[2]) Das Gutachten ist abgedruckt bei (Fritsch,) Eines weimarischen Medici etc., und bei Ranft, S. 286 f. Vgl. Adolph Harnack, Geschichte der Akademie der Wissenschaften in Berlin. Berlin 1900. I: 1: 233 f.

funden; im Serbischen lautet es *ВАМПИР*. Das entspricht dem polnischen Ausdruck Upior, Upierzyca, der zum erstenmal 1721 durch die Historia natur. curios. regni Poloniae von Rzazyński dem deutschen Gelehrtenpublikum bekannt wurde. Bedeutung und Etymologie des gemeinslavischen Wortes ist nicht ganz klar; Miklosich[1]) möchte es von dem nordtürkischen ubẹr (Hexe) ableiten. — Auf seltsame Weise suchten zeitgenössische Gelehrte das Wort zu erklären: „Es läst sich vermuhten, daſs das Wort zusammen gesetzet sey aus *αἶμα* Bluht draus Vam geworden, und piren, das ist, begierig nach einer Sache trachten. Aus [hebr.] dham ist *αἶμα* die adspiratio wird offt ins V verwandelt e. g. *ἑσπέρα* vespera".[2])

In deutscher Sprache gebrauchen die amtlichen Berichte aus Gradiska und Medwegya zuerst das Wort, und zwar in schwankender Schreibung, neben Vampyr und Vampyer, Wampieren, Vampyres. Dann begegnet es uns zu Anfang des 18. Jahrhunderts in der groſsen Menge von Schriften, welche sich mit dem Stoffe beschäftigen. In die schöne Litteratur dringt das Wort verhältnismäſsig spät und wird im eigentlichen Sinne ziemlich selten angewendet. Wieland, der weithergeholte Vergleiche liebt, gebraucht es, ohne starke sinnliche Wirkung zu erzielen:

> Der Jüngling aus den Wolken
> Herab gefallen, stumm und bleich,
> Als hätt' ein Vampyr ihm die Adern ausgemolken,
> Steht ganz vernichtet von dem Streich.[3])

Die Betonung Vámpyr, die hier anzunehmen ist, ist häufig und entspricht eigentlich der slavischen Abstammung des

---

[1]) Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen. Wien 1886. S. 374 f.

[2]) Harenberg a. a. O. S. 12 Anm. Mit Recht führt Ranft (S. 272) dem entgegen die Scherz-Etymologie an: Europa *Εὐρώπη* aus oeuf rompu, weil die Alten die Weltkugel für ein durch die Sintflut zerbrochenes Ei hielten; man sagte, das Ei habe Risse erhalten, weshalb die Erde im Hebräischen Erez heiſse!

[3]) Werke (Göschen 1857) XI: 260; vgl. auch im „Schach Lolo":

> Nicht Menschen mehr, Vampyre nur erblickt,
> Die an ihm saugen und an ihm liegen.

Werke (Hempel) XII: 89.

Wortes. Dafs Goethe seine „Braut von Korinth“ mit Recht ein „vampyrisches Gedicht“ nennt,[1]) wird später zu begründen sein. In der grofsen Zankscene zwischen Phorkyas und dem Chor der Trojanerinnen darf das Schimpfwort „Vampyr“ nicht fehlen,[2]) wie denn Mephisto selbst die Phorkyaden „Fledermaus-Vampyren“ vergleicht.[3]) In neuester Zeit vergleicht Torresani[4]) einen hageren, böswilligen, aber die Frauen fascinierenden Rittmeister einem Vampyr, wie in A. v. Winterfelds „Der Vampyr“[5]) ein Verbrecher aus der guten Gesellschaft wegen seines Aussehens vom Volke so genannt wird.

Wenn uns sonst das Wort „Vampyr“ begegnet, so ist es meist in übertragenem Sinne zu verstehen. Früh hat man auf die „Vampyre“ unter den lebenden Menschen hingewiesen nach einem mit dem Synonym „Blutsauger“ längst gewohnten Bilde. Schon der anonyme Verfasser der „Curieusen und sehr wunderbaren Relation“ meint, wenn die serbischen Vampyre die deutschen Gegenden heimsuchen sollten, „so dörffte es doch die armen Bauren nicht treffen, wie in Servien, als welchen an theils Orten Deutschlands sonsten so fleifsig zu Ader gelassen werde, dafs diese Vampyrs fast keinen Tropffen Blut auszusaugen bey manchem finden möchten“.[6]) Und Johann Christoph Harenberg[7]) widmet den „lebendigen Vampirs in allen Ständen“ einen eigenen Paragraphen seiner Abhandlung; vor ihnen müsse man sich am meisten hüten, „denn sie ziehen Guht, Muht und Bluht, entweder mit offenbahrer Gewalt, oder unter dem Schein des Rechten an sich.“ „O elende Vampirs“, apostrophiert er sie, „welche den Nechsten würgen, peinigen, martern, und um das Seinige helfen. Sie müssen ausspeyen, was sie verschlungen haben, und ihre Erben behalten nichts davon in den Händen.“

---

[1]) Werke (Weimar) 3: II: 72. 4.—6. Juni.

[2]) Faust II. (Weimar) Vers 8820 ff.

[3]) Faust II. (Weimar) Vers 7981.

[4]) Aus der schönen, wilden Lieutenantszeit. [2] Dresden 1894. II: 141 f.

[5]) Lebenskämpfe. Erzählungen. 3. Bd. Gewissenskämpfe. Jena 1886. S. 129—358. Der Vampyr.

[6]) S. 91.

[7]) A. a. O. S. 130 f.

Einer durch die mannigfachen Grausamkeiten der kleinen deutschen Fürsten des 18. Jahrhunderts hervorgerufenen Erbitterung entsprach es, wenn man sie Vampyre nannte, die an dem Blut ihrer Völker saugen,[1] derselben Erbitterung, der Jean Paul in den harten Worten Ausdruck gab: „Die bleichen Grofsen haben überhaupt kein Blut, das wenige ausgenommen, was sie den Unterthanen abschröpfen oder was ihnen an den Händen klebt, wie die Insekten kein rothes Blut bei sich führen als das den andern Thieren abgesogene".[2] So spricht Klinger[3] von den „tyrannischen Grofsen, Ministern und den übrigen Blutsaugern des Volkes", und noch Heine[4] schrieb nach dem Mifslingen des Frankfurter Attentats über den Bundestag: „Ach! seht ihr nicht, wie Deutschland so traurig und bleich ist? zumal die deutsche Jugend, die noch unlängst so begeistert emporjubelte? Seht ihr nicht, wie blutig der Mund des bevollmächtigten Vampyrs, der zu Frankfurt residiert und dort am Herzen des deutschen Volkes so schauerlich langsam und langweilig saugt?"[5] Und ein andermal meint er, „die heiligen Vampyre des Mittelalters haben uns so viel

[1] Vgl. auch Voltaire, citiert in Histoire des vampires. Paris 1820. S. 257: „Les rois de Perse furent, dit-on, les premiers, qui se firent servir à manger après leur mort. Presque tous les rois d'aujourd'hui les imitent; mais ce sont les moines qui mangent leur dîner et leur souper, et qui boivent le vin: ainsi les rois ne sont pas, à proprement parler, des Vampires; les vrais Vampires sont les moines, qui mangent aux dépens des rois et des peuples."

[2] Werke (Hempel) VII—X (Hesperus): 207.

[3] Werke (Königsberg 1815) III: 193.

[4] Heine gebraucht das Wort mit Vorliebe. Aufser den im Text genannten Stellen: „Basilisken und Vampyre, Lindenwürm' und Ungeheu'r, solche schlimme Fabeltiere, die erschafft des Dichters Feu'r" (Werke, hg. v. Elster, I: 71); „Oder ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampyr mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt?" (IV: 342, von Paganini); IV: 374 (vgl. unten S. 116); Aus Varnhagens Nachlafs. Leipzig 1865. S. 200.

[5] Werke (Elster) V: 355. — Vgl. Tiedge, An die Deutschen. 1809: „Und welch ein Vampyr saugt an seinen Wunden?" (Deutsche Nat.-Litter. CXXXV: 2: 383: Zeile 37); Johanna Schopenhauer, Jugendleben und Wanderbilder. Braunschweig 1839. I: 95: „An jenem Morgen überfiel das Unglück wie ein Vampyr meine dem Verderben geweihte Vaterstadt und saugte Jahre lang ihr bis zur völligen Entkräftung das Mark des Lebens aus!"

Lebensblut ausgesaugt“, dafs wir „uns noch sehr schwach in den Gliedern fühlen“.[1]) Ein ähnliches, aber viel kühneres Bild gebraucht Jean Paul, wenn er am 27. März 1793 an Moritz schreibt: „Die bethauete und die keimende Erde erinnert uns jetzt nur daran, dafs sie an Völkern wie ein Vampyr liegt und Opferblut saugt.“[2])

Die wichtigste und in der täglichen Umgangssprache bekannteste Bedeutung hat das Wort „Vampyr“ durch seine Verwendung zur Benennung zweier Fledermausarten bekommen. Buffon[3]) hat einer grofsen südamerikanischen Fledermaus, welche nach den Berichten der Reisenden Tiere und ab und zu auch schlafende Menschen angreift, den Namen „le vampire“ gegeben, und Ch. W. J. Gatterer[4]) nennt sie „Pteropus spectrum, der Vampyr“, ein Name, der für diese Art terminus technicus und Gemeinname geworden ist. Eine andere Fledermaus, der fliegende Hund (Pteropus edulis), ist ohne Grund von Linné, Gatterer u. a. „Vampyrus“ genannt worden; denn es ist nachgewiesen, dafs sich diese gröfste aller Fledermäuse einzig von Früchten nährt.

Es ist eigentümlich, dafs die allgemeine Vorstellung von Vampyren sich viel enger mit diesen Fledermäusen verknüpft hat als mit den menschlichen Gespenstern, die ihnen den Namen gegeben haben. So finden wir schon in der Litteratur des 18. Jahrhunderts den blutsaugenden fliegenden Hund viel öfter erwähnt als den eigentlichen Vampyr. Der berüchtigte Fr. Chr. Laukhardt[5]) glaubt, dafs die Fledermäuse in Ungarn so viel Aufsehen gemacht haben, fügt aber hinzu, das wisse, „wer Anspruch auf Terenzens Homo macht“; und

---

[1]) Werke (Elster) VI: 221.

[2]) Wahrheit aus Jean Pauls Leben IV: 361.

[3]) Histoire natur. gén. et part. Paris 1762. X: 55. — „Vespertilio Vampyrus“, schon in Krünitz, Ökonomischer Encyklopädie. Berlin 1773. II: 80.

[4]) Vom Nutzen und Schaden der Tiere. Leipzig 1781—82, I: 38, 41. — Der Name schwankt noch: Geoffroy St. Hilaire et Cuvier, Mammifères. Paris 1819: Vampyrus spectrum; Bertuch, Bilderbogen II: 67: Nr. 17: Vespertilio vampyrus.

[5]) Sammlung erbaulicher Gedichte ..... Mit unter ein Zuchtspiegel für die politischen Vampyrs; wie auch ein Noth- und Hülfsbüchlein für alle die, welche von ihnen wiederrechtlich geplagt werden .... Altona 1796. S. XIV.

C. E. Münter[1]) weifs zwar, dafs die ungarischen Vampyre Gespenster waren, meint aber, der Name stamme von den Fledermäusen her. Herder nennt in einem Streitgedicht die Trichternase (Vespertilio spectrum) noch nicht Vampyr:

> Obskuranten fliegen umher. Mit gebreiteten Flügeln
> Schweben bei Nacht sie hin, wo nur ein Lichtchen erscheint;
> Gräfslich ist ihr Schatten; die Trichternasen, sie saugen
> Schlafenden Menschen das Blut, Blut und die Seele mit aus.[2])

Jean Paul vergleicht die Männer, welche die ahnungslose Unschuld an die „zusammenkommenden Grenzen des Vergnügens und der Tugend" stellen und „allemal den Preis ihrer Siege oder die Beute ihrer Kämpfe" nehmen wollen, mit den blutgierigen Fledermäusen. „Ich sehe nicht ein", sagt er, „mit welchem Rechte ihr euch mit eueren blutsaugenden Zungen an jede entblöfste Stelle ihres Herzens anlegt,[3]) wie in Ostindien die Vampyre auf jeden Schlafenden, dessen Stirne nicht ganz zugedeckt ist, niederfallen und sie blutig lecken."[4]) Für ganz ähnliche Situationen verwenden Jean Paul und Grillparzer dasselbe Bild von der blutsaugenden Fledermaus: „Nur das Ende der Winterabende streckte für den Helden eine verdrüfsliche Wespenstachelscheide oder Vampyrzunge aus", erzählt der Bayreuther Dichter von seiner eigenen Kindheit,[5]) während Grillparzer seinen von „grinsenden Gespenstern" gehetzten Jaromir rufen läfst:

> Und die Angst mit Vampyr-Rüssel
> Saugt das Blut aus meinen Adern,
> Aus dem Kopfe das Gehirn![6])

---

[1]) Merkwürdige Visionen und Erscheinungen nach dem Tode .... Hannover 1805—11. III: 89.

[2]) Werke (Suphan) XXIX: 662.

[3]) Vgl. E. T. A. Hoffmann. Ges. Schriften. Berlin 1845. V: 287: „... der du dich, wie ein Vampyr, an sein Herz legtest, ..."

[4]) Werke (Hempel) V: 44. Vgl. Math. Leop. Schleifer, Gedichte. 1841, S. 28: „Mir saugt der Schmerz, wie mit Vampyrenbifs, das Leben aus!"

[5]) Wahrheit aus Jean Pauls Leben I: 62.

[6]) Ahnfrau. 2. Aufz. Vers 5—7. Vgl. Zschokke, Die Zauberin Sidonia. Berlin 1798. I, 1. „Der ewige Friede ist Bann und Kerker freier Geister; wir verwesen lebendig auf der Bärenhaut in dieser dumpfen Ruhe, und die Faulheit saugt uns mit ihrem Vampyrenrüssel Mark und Blut ab."

Die grundlose Erdichtung, der Vampyrus spectrum fächle seinem Opfer mit den Flügeln Luft zu, während er ihm das Blut aussaugt[1]), hat Clemens Brentano gekannt, in dessen „Gründung Prags“ es heifst:

> Wie ein Vampyr saugest du sein friedlich Blut,
> Ihn mit des Traumes Heuchlerflügeln fächelnd.[2])

Und diese schon übertragene Bedeutung des Wortes gab wieder Anlafs zu einer weiteren. Wie man die Fürsten und Herren mit den Vampyrgespenstern verglich, so stellte man die Wucherer und Geldeintreiber mit den Vampyrfledermäusen zusammen[3]). Einer Fledermaus sieht der unförmliche Tintenklecks noch am ehesten ähnlich, der Justinus Kerner zu den Scherzzeilen in seinen „Hadesbildern“ Anlafs gab:

> Dies Gespenst ist fürchterlich!
> Mitternachts erhebt es sich
> Aus des Herrn Baronen Gruft.
> Dann, wenn's einen Bauern sieht,
> Stürzt es auf ihn aus der Luft,
> Hängt sich an sein Herz und zieht
> Alles Blut aus solchem schier.
> Dies Gespenst heifst man „Vampyr“.
> Ob das der Baron einst war,
> Will und kann ich glauben nicht,
> Das wär' gar zu arg fürwahr!
> Fragt man, leis der Bauer spricht:
> „'s war des Herrn Barons sein alter
> Gilteintreiber und Verwalter“.[4])

---

1) Vgl. z. B. C. E. Münter a. a. O. III: 89.

2) Die Gründung Prags. Pest 1815. S. 60, dazu S. 428. Vgl. Brentano, Schriften V: 441 (im „Philister vor, in und nach der Geschichte“): „Es ist ein Vampyr, der deinen Schlummer tiefer einfächelnd, dein Blut saugen will“.

3) Natürlich hat man sich nicht immer an diesen Unterschied gekehrt. Laukhardt (a. a. O.) vergleicht die Fürsten und Höflinge mit den Vampyrfledermäusen und unterscheidet (S. LXXXII) „Constitutions-Vampyrs, Bosheits- und Dummheits-Vampyrs“.

4) Kleksographien. Stuttgart o. J., S. 24. Gegen die neue Steuerordnung Josephs II. wendet sich Perinet, Liliputische Steuerfassionen. Wien 1789. S. 58. „Fassion eines Vampyrs. Ich bin eigentlich der Urheber, wenigstens das Modell der Froschsteuer, folglich ich von der Steuer frei.“

Ein Kinderstück des fruchtbaren Jugendschriftstellers Wilhelm Kammerer[1]) erzählt einen Studentenstreich, den zwei lustige Musensöhne ihrem Gläubiger, dem Wucherer Ramyr spielen: sie lassen durch einen Maler seinen Namen auf dem Firmenschilde in „Vampyr" verwandeln und eine mächtige Fledermaus dazumalen. In gleichem Sinne zeigt das Titelblatt eines zeitgenössischen antisemitischen Skandalromans[2]) eine Fledermaus mit einem Judenkopfe, nennt Ewald August König seinen sensationellen Wuchererroman „Ein moderner Vampyr,"[3]) wie auch die sozialdemokratische Partei den „Vampyr" unter ihre beliebtesten Schlagworte zählt[4]); und in ähnlicher Übertragung führt eine Novelle von J. Gordon, welche den Untergang eines Mannes durch seine habgierige Schwiegermutter und seine leichtsinnige, treulose Frau schildert, den Titel „Vampyre"[5]), während Franz Hirsch noch weiter geht, wenn er in seiner Novelle „Moderne Vampyre"[6]) die Laster und fixen Ideen,

---

[1]) Der Vampyr, Lustspiel in drei Aufzügen. Jugend- und Schultheater, 12. Bd. Regensburg 1879.

[2]) Edwin Bauer, Der Baron Vampyr. Ein Kulturbild aus der Gegenwart. Berlin, o. J. Vgl. schon Adolf Glasbrenner, Neuer Reineke Fuchs. Leipzig 1846. S. 231.

Anbei folgt eine Million
Dukaten, die für seinen Thron
Der Dreckfürst gab; sie ist geliehen
Von Vampyr, dem Baron, dem reichen,
Dem Blutsauger ganz ohne Gleichen.

Vgl. ebenda S. 332. — Ein moderner Bildhauer, Ph. Wolfers in Brüssel, stellte ein Weib mit riesigen Fledermausflügeln unter dem Titel „The Vampyre" aus (vgl. Studio, Jg. 1899: March: 134).

[3]) Sozialer Roman. Als Manuskript gedruckt. Oberhausen und Leipzig 1883.

[4]) Vgl. z. B. Mackay, Die Anarchisten. Volksausgabe 1893. S. 147, 205.

[5]) Vom Fels zum Meer, Jg. 1891—92: 239 ff., 290 f.

[6]) Novelle aus der Gegenwart. In „Das neue Blatt. Ein illustriertes Familien-Journal". IV (1873): 209—408. — Ein Kolportageroman „Der Vampyr" von H. Fiorelli, Dresden, gehört hierher. — Als Kuriosum sei erwähnt, dafs eine Wiener Papierfabrik besonders gut saugendes Löschpapier mit der Marke „Vampyr" versieht. — Im Jahre 1831 erschien eine medizinische Broschüre, die sich gegen den Mifsbrauch des Aderlasses wandte, unter dem Titel „Der

die den modernen Menschen oft zu Grunde richten, mit diesem Namen bezeichnet.

Vampirismus im neunzehnten Jahrhundert. Hamburg 1831“ von Friedr. Alex. Simon jun. — Eine Reihe skandalöser Schmutzschriften: Die Vampyre der Residenz. Wahre Skandalgeschichten und sensationelle Enthüllungen von Dr. Seltzam (bisher 2 Hefte) Berlin (1900).

II.

Der Vampyr in der schönen Litteratur.

Es giebt zahlreiche Stoffe in unserer Litteratur, deren poetische Bearbeitungen tief unter dem Niveau künstlerischer Mittelmäfsigkeit in Jahrmarktsbuden und Marionettentheatern, in Kolportageromanen und Bänkelgesängen, auf der Wirtshausbank und in der Spinnstube lange Zeit ein verachtetes Dasein fristen, bis sie die Grofsthat eines Dichters oder auch die Mode aus ihrem namenlosen Dunkel hervorzieht und ihnen Leben und Farbe verleiht; manchmal gelingt es, das gefundene Thema als dauernden Besitz für die Dichtung zu erwerben, meist aber sinkt der Stoff nach kurzer Glanzzeit wieder in die Sphäre zurück, aus der er geholt wurde. So ist es dem Faust, so dem Ewigen Juden ergangen, so hat das Ritterdrama im „Götz", das Banditenstück in Schillers „Räubern" Geltung und Ruhm in unserer Litteratur erlangt, um gar bald in den Romanen der Cramer, Spiefs und Vulpius den niedrigsten Leidenschaften eines sensationslüsternen Publikums zu dienen. In ähnlicher Weise hat der Stoff der Vampyrsage, von vornherein einer künstlerischen Behandlung ungünstig, nur selten wertvolle Bearbeitung erfahren; meist ward er als willkommene Bereicherung für den Motivenschatz des Ritter-, Räuber- und Gespensterromans und der romantischen Spuknovelle in unsauberen Händen ein sorglich ausgehängter Köder, um den Leserkreis der Leihbibliotheken, soweit ihm selbst die schlechten Nachahmungen Scottscher und französischer Romane zu wenig kräftige Kost boten, durch eine Kombination anzulocken, die alles vereinigte, was der verrohte Geschmack des nichtlitterarischen Publikums der Zwanziger Jahre wünschte: un-

heimliche Gespenster in Menschengestalt, brutale Blutscenen, ins Krasse gesteigerte Leidenschaften, hohles Pathos und daneben süfsliche Sentimentalität. Während diese Charakteristik für die meisten Bearbeitungen des Stoffes in jener Zeit gilt und spätere Produkte nur in der gröfseren Glätte des Ausdrucks und in einer gemilderten Schilderung der gespenstischen Greuel den Wünschen eines sensibleren und nervöseren Publikums nachkommen, gelangt die Vampyrsage doch in einzelnen Dichtungen zu künstlerischer Bedeutung und erweckt nicht, wie in der Menge der anderen Bearbeitungen, fast ausschliefslich historisches, sondern in hervorragendem Mafse ästhetisches Interesse.

Als im Anfang des 18. Jahrhunderts die sensationellen Nachrichten von den Vampyren in Ungarn nach Deutschland kamen und die gelehrte Litteratur über die wunderbaren Vorgänge ins Ungeheure wuchs, blieb die Dichtung völlig teilnahmslos. Ganz abgesehen von dem unpoetischen Stoffe war das selbstverständlich zu einer Zeit, in der ein heftiger Kampf um die Kunsttheorie die deutschen Dichter und Schriftsteller vollständig beschäftigte, in der eben diese Theorie das Wunderbare als unwahrscheinlich aus der Poesie verbannen wollte, während es andererseits dem im grofsen und ganzen doch idealistischen Charakter der Poesie ganz und gar nicht entsprach, ein Zeitereignis zu besingen, wenn nicht Geld- und Titelsucht das Loblied eines hohen Herrn, Hochzeits- und Leichengedichte auf die Lippen drängte. Während das seltsamste Wunder in unmittelbarer Nähe geschah, führte die „Insel Felsenburg“ die deutsche Leserwelt in weite Ferne, um dort nach mannigfachsten, wunderbaren Abenteuern das irdische Paradies zu finden. So zeit- und weltfremd wie dieser berühmteste deutsche Roman der Gottschedschen Epoche war die Poesie überhaupt. Dem bürgerlichen Trauerspiel, der ersten Kunstrichtung des Jahrhunderts, die sich mit Zeitproblemen beschäftigte, lag unser Stoff natürlich von vornherein vollständig fern; dazu kam, dafs seit 1755 das Interesse für die Sage selbst rapid abnahm, und so geht die Dichtung des 18. Jahrhunderts achtlos an dem Vampyrthema vorüber.

Eine einzige Ausnahme bestätigt dies. Denn sie zeigt uns, wie wenig die Dichtung der Zeit fähig war, einen solchen Stoff zu ergreifen, wie sorgsam sie ihn alles Dämonischen entkleidete und der allgemeinen Mode anpaſste, wenn ein äuſserer Umstand sie zur Bearbeitung drängte. Christlob Mylius hatte in seiner Zeitschrift „Der Naturforscher“ die Gepflogenheit, den naturwissenschaftlichen Abhandlungen Gedichte folgen zu lassen, die einen ähnlichen Stoff behandelten. Im 47. und 48. Stück des Jahres 1748 berichtete er über die Vampyre, indem er den 125. Brief aus Boyer d'Argens' „Lettres juives“ [1]) abdruckte. Im 48. Stück lieſs er nun ein Gedicht von Heinrich August Ossenfelder folgen, das dieser offenbar auf seinen Wunsch gemacht hatte. Es lautet:

Der Vampir. [2])

Mein liebes Mägdchen glaubet
Beständig steif und feste,
An die gegebnen Lehren
Der immer frommen Mutter;
Als Völker an der Theyse
An tödtliche Vampiere
Heyduckisch feste glauben.
Nun warte nur Christianchen,
Du willst mich gar nicht lieben;
Ich will mich an dir rächen,
Und heute in Tockayer
Zu einen Vampir trinken.
Und wenn du sanfte schlummerst,
Von deinen schönen Wangen
Den frischen Purpur saugen.
Alsdenn wirst du erschrecken,
Wenn ich dich werde küssen
Und als ein Vampir küssen:
Wann du dann recht erzitterst
Und matt in meine Arme,
Gleich einer Todten sinkest
Alsdenn will ich dich fragen,
Sind meine Lehren besser,
Als deiner guten Mutter?

---

[1]) Vgl. oben S. 50, 52.

[2]) Der Naturforscher. Achtundvierzigstes Stück. Leipzig, Sonnabend, den 25. des Mays, 1748. S. 380 f. — Nicht abgedruckt in Ossenfelders „Oden und Liedern“. Dresden und Leipzig 1753.

Zu solch seicht-frivoler anakreontischer Tändelei nur konnte die zeitgenössische Poesie das Motiv brauchen. Wir finden da nichts von jener gewaltigen Erotik, die selbst den erbärmlichsten Produkten der romantischen Zeit einen Abglanz von der Farbenpracht eines Brentano, von der Leidenschaft eines Kleist verleiht. Selbst dieser widerborstige Stoff beugt sich unter das Anmut heischende Gesetz der Leipziger Lyrik. Aber es ist schon hier zu bemerken, dafs die Dichtung nur die erotische Seite der Vampyrsagen benutzt und den Blutdurst des Vampyrs mit perversen sexuellen Gelüsten in Verbindung bringt. Das ist einer der Gründe, warum die Romantik die Vampyrsage wohlgefällig betrachtet hat; sie brachte Liebe und Tod in eine wollüstige Verbindung.

„Die Braut von Korinth."

Goethe hat in seiner reifsten Periode sich dem Stoffe zugewendet und daraus seine „Braut von Korinth" geschaffen.[1]) Aus dem dreimal in seinem Tagebuche gebrauchten Ausdruck „das vampyrische Gedicht" geht klar hervor, dafs Goethe die Vampyrsage behandeln wollte; die von uns bereits konstatierte Thatsache, dafs die zu Grunde liegende Erzählung des Phlegon gar nichts mit einer Vampyrsage zu thun hat, macht es höchst wahrscheinlich, dafs es Goethe war, der das „Vampyrische" in die Quelle hineingetragen hat. Nach seinen damaligen Kunstprinzipien erschien es ihm unkünstlerisch, die an und für sich rohe Handlung in modernes, realistisches Kostüm zu kleiden, und da kam ihm die Kenntnis jener griechischen Erzählung von Machates und Philinnion zu statten, welche einige ähnliche Motive in hellenischem Kostüm brachte. Sie verband sich unter Goethes Händen mit der südslavischen Sage und gab die Grundlage für die Handlung des Gedichtes ab, während die Vampyrsage die eigentliche Hauptidee der Ballade bot:

Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermifste Gut,

---

[1]) Vgl. besonders Vilmar, Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes. 1886. S. 167.

Noch den schon verlornen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut.
Ist's um den geschehn,
Mufs nach andern gehn,
Und das junge Volk erliegt der Wut.

Erst wenn wir diese Entstehungsweise des Gedichtes annehmen, verstehen wir, was Goethe mit den oft mifsdeuteten Worten gemeint hat: „Mir drückten sich gewisse Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, dafs ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften. Ich will hievon nur die Braut von Korinth, den Gott und die Bajadere, den Grafen und die Zwerge, den Sänger und die Kinder und zuletzt noch den baldigst mitzuteilenden Paria nennen." [1]) Man hat das bisher auf die Erzählung des Phlegon bezogen und die sonderbarsten Vermutungen aufgestellt. So meinte Riekhoff [2]), dafs eine Robinsonade, welche die Geschichte von Machates und Philinnion erzählte, dem Knaben bekannt geworden sei. Ich halte es nicht für möglich, dafs Goethe mit acht Jahren ein Buch gelesen habe, in welchem (unmittelbar vor unserer auch nicht unverfänglichen Gespenstergeschichte) eine Notiz aus dem Pausanias stand, dafs die Männer in Kandia nach ihrem Tode verbrannt würden, weil sie sonst den ehelichen Verkehr als Gespenster fortsetzten. Riekhoff will diese zweite Erzählung (ebenso eine dritte von Apollonius von Tyana und der Empuse, vgl. oben S. 13) sogar als Argument für seine Behauptung anführen und meint, die beiden Nachrichten hätten sich in Goethes Erinnerung kontaminiert. Als ob der achtjährige Knabe die Fähigkeit haben konnte, solche Geschichten richtig aufzufassen, zu verbinden und verbunden zu behalten! Düntzer [3]) hat einen Gedächtnisfehler in jener späteren Äufserung angenommen und geglaubt, Goethe habe

[1]) Werke (Hempel) XXVII: 1: 352.
[2]) Schnorrs Archiv XV: 109.
[3]) Goethes lyrische Gedichte II: 425.

den Bericht des Phlegon im Jahre 1769 aus Delrio[1]), den er für seine alchymistischen Studien benutzte, kennen gelernt.

Ich bin der Ansicht, dafs Goethe bei jener Mitteilung gar nicht die antike Sage, sondern den modernen Vampyrglauben im Auge hatte. Man darf mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dafs die zahlreichen Berichte über die ungarischen Vampyre, die 1751 anläfslich des Erscheinens der zweiten französischen Auflage und der deutschen Übersetzung von Calmets berühmtem Werk über den Vampyrismus und 1755 bei Gelegenheit der Olmützer Untersuchungen und der Theresianischen Verordnung wieder in Erinnerung gebracht wurden, auch in Goethes Vaterhause Aufsehen erregten und häufig besprochen wurden. 42 Jahre nach dem letzten Vampyrlärm in Deutschland wurde die „Braut von Korinth“ gedichtet, der Stoff lag also genau so lange in Goethes Gesichtskreis, wie er in jener Äufserung mitgeteilt hat. Es wäre nun zweifellos ein methodischer Fehler, wenn man jene späte Bemerkung Goethes als unumstöfslich richtig ansehen und die erste Bekanntschaft mit dem Stoffe von vornherein genau vierzig Jahre vor der Ausführung ansetzen wollte. Da aber meine Annahme eine ebenso lange Zeit zwischen Reception und Produktion wahrscheinlich macht, ist Goethes eigene Angabe sicherlich geeignet, eine solche Auffassung zu stützen. Für eine spätere Zeit ist es beweisbar, dafs Goethe Nachrichten über die Vampyre gelesen hat; Abbate Fortis, dessen Reisewerk ihm das Original des „Klaggesangs der edlen Frauen des Asan Aga“ bot, berichtet wenige Seiten vorher[2]) Manches über den Vampyrglauben der Morlacken.

Erst wenn wir Goethes Worte auf die Vampyrsage beziehen, begreifen wir, was Goethe in Bezug auf die „Braut von Korinth“ damit sagen wollte, dafs die Bilder „sich immer

[1]) Disquisitiones magicae, 1599.

[2]) In der Übersetzung von Werthes, die Goethe nach Miklosichs Untersuchung (Wiener Sitz.-Ber. CIII: 2: 413) benutzte („Die Sitten der Morlacken aus dem Italiänischen übersetzt“. Bern 1775), steht der „Klag-Gesang“ S. 90, die Vampyrberichte S. 33; Abbate Alberto Fortis, Reise in Dalmatien, Bern 1776: S. 95 über Vampyre, S. 152 „Klaggesang“; Abbate Alberto Fortis, Viaggio in Dalmazia. Venezia 1774: I: 64 über Vampyre, I: 98 „Asan Aga“.

umgestalteten, ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften." Goethe meint wohl mit diesen Worten den Übergang aus dem zufälligen serbisch-ungarischen Kostüm in das griechische, das ihm seit der italienischen Reise das allgemein-menschliche war. Die Individualerscheinung des Vampyrs ist nun ersetzt durch die typische Vertreterin des dämonischen Heidentums; an die Stelle des brutal zerstörenden Umsichtappens tritt die wohlerwogene, unausweichliche Vernichtung des Geliebten: er kann nach seiner Berührung mit der durch der „Mutter kranken Wahn" an Leib und Seele getöteten Braut nicht mehr den Freuden angehören.

In einem Briefe an Körner (12. Februar 1798) meint Schiller: „Im Grunde war's nur ein Spafs von G., einmal etwas zu dichten, was aufser seiner Neigung und Natur liegt." Auch diese Äufserung stimmt zu der ausgeführten Ansicht. Lag der Stoff wirklich so gänzlich aufser Goethes Neigung und Natur, welcher Grund konnte für den Dichter vorhanden sein, die Erzählung des Phlegon mit so regem Interesse zu lesen und vierzig Jahre im Gedächtnis zu behalten, wie konnte es ihm „der schönste Besitz" scheinen, „solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen"? Anders, wenn jener in der Jugend gierig vernommene Bericht von den Vampyren den Anstofs zur Dichtung gab; ein Stoff, der in früher Kindheit vermöge seiner Aktualität und Ungeheuerlichkeit die Einbildungskraft aufs regste beschäftigen mufste, konnte wohl, ohne dafs eine poetische Behandlung geplant war, sich „so tief in den Sinn drücken", dafs Goethe ihn „lebendig und wirksam im Innern erhielt". Wann immer dann die Bekanntschaft mit der griechischen Erzählung gemacht wurde:[1]) die Grundlage war gegeben, auf welcher das besonders in jener reifen Zeit sonst kaum verständliche Interesse für die läppische Gespenstergeschichte entstehen konnte, für eine Geschichte, die von Phlegon

[1]) Nach Erich Schmidt, Goethe-Jahrbuch IX: 230, war im Jahre 1797 Praetorius, Anthropodemus plutonicus, Goethes Quelle. Auch Calmet (II: 22 f.) kann leicht die erste Bekanntschaft vermittelt haben, wie er auch dem „Totentanz" Quelle gewesen sein kann (vgl. oben S. 32, Anm. 4).

weder spannend und packend erzählt noch in ihrem tieferen Zusammenhange erkannt worden war. Dafs Goethe diesen Stoff zur Bearbeitung ergriff, der mit seiner dunklen, ungeklärten, mehr grausamen als tragischen Katastrophe auf den Dichter der „Iphigenie" eher abstofsend wirken mufste, konnte freilich in Weimar die Meinung erwecken, es sei ein Spafs Goethes gewesen. Dafs der Dichter selbst es aber sehr ernst mit der Sache meinte, geht aus einem Brief an Zelter vom 15. Januar 1826 hervor, worin Goethe mitteilt, dafs Struve[1]) seine Quelle richtig erkannt habe, und fortfährt: „Indem der Verfasser euch an den Born führt, woher ich den Trank geholt, ist er freundlich genug zu beweisen, dafs ich das erquickliche Nafs in einem kunstreichen Gefäfs dargereicht habe. Was der Dichter vor so vielen Jahren wollte, wird doch endlich erkannt."

Goethe hat die vollständig verdunkelte Sage, die der antiken Erzählung zu Grunde lag,[2]) nicht erfafst und hat das mythische Element, das doch nicht zu verkennen war, durch das vampyrische ersetzt. Er hat aber unter Benutzung der Erzählung bei Prätorius[3]) ein Motiv gefunden, das für den grauenhaft sinnlosen Vorgang kausalen Zusammenhang und tragische Entwicklung schuf, das Verlöbnis mit Machates, den Widerwillen der Eltern dagegen und den Tod der Braut aus Gram darüber. Und hier berührte er sich mit einer grofsen zeitgenössischen Strömung, deren Tendenz gleichzeitig gegen die Konvenienzehe und gegen den Klosterzwang gerichtet war. Den Ausgangspunkt hat diese Bewegung im bürgerlichen Trauerspiel; sie gehört zu der grofsen Zahl von Motiven und Tendenzen, die der Sturm und Drang aus jener älteren Gattung des Dramas übernommen hatte und unter

---

[1]) Zwei Balladen von Goethe, verglichen mit den griechischen Quellen, woraus sie geschöpft sind. Leipzig 1826. — Goethes Quelle war übrigens mehrfach unabhängig gefunden worden, zuerst von Adelung (1801); die Zeitung für die elegante Welt brachte (Jg. 1802: 565) Phlegons Bericht und wies in einer Anmerkung auf die „Braut von Korinth" hin; dann folgten Passow (1820), W. E. Weber (1824) und Struve (1826).

[2]) Vgl. oben S. 14.

[3]) Vgl. oben S. 14, Anm. 2.

Rousseaus Einflufs in erhöhtem Mafse betonte, und den kräftigsten Ausdruck hat sie bei demselben Diderot gefunden, der in seinem „Hausvater" das viel nachgeahmte Muster des „drame bourgeois" aufgestellt hatte. Seinen Roman „La religieuse," der die entsetzlichen Schicksale eines ins Kloster gesteckten Mädchens behandelt, welches zu gunsten ihrer Schwester auf den Geliebten verzichten mufste, hat Goethe wohl schon 1780 gelesen. Es ist kein Zweifel, dafs das Verhältnis der beiden Schwestern bei Diderot auf Goethes Ballade Einflufs gehabt hat, dafs der Kontrast zwischen naiver Sinnenlust und christlicher Askese in der „Braut von Korinth" durch die Lektüre des französischen Romans zum grofsen Teil bestimmt wurde.[1]) Und dieser Kontrast hat dem Stoff eine neue Seite abgewonnen, hat in der grandiosen Ausgestaltung, die ihm Goethe gegeben hat, das Thema der Ballade wesentlich verändert und gehoben. Es ist freilich nicht mehr der empfindsame Kampf zwischen Herz und Konvenienz, Glaubenszwang und Liebe, er ist erhoben zu dem gewaltigen Gegensatz zwischen Griechentum und Pfaffenchristentum, zwischen freier Menschlichkeit und den Geboten eines engen und beengenden Dogmas. Erst in dieser Gestalt ordnet sich Goethes „Braut von Korinth" in die Reihe jener antichristlichen Dichtungen der Neunziger Jahre, deren gewaltigste ebenso wie unsere Ballade die Flamme als die Reinigerin und Retterin, die Vertreterin des alten, freien Glaubens preist:

Die Flamme reinigt sich vom Rauch:
So reinig' unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten Brauch,
Dein Licht, wer kann es rauben!

Eine recht unbedeutende Novelle nahm die „Braut von Korinth" zum Muster, gab aber der nächtlichen Liebesscene ein unendlich albernes Vor- und Nachspiel: die dritte Erzählung in dem 1803 erschienenen, apokryphen Büchlein „Erzählungen von Maler Müller".[2]) Die Verlegung der Ge-

[1]) Über das Verhältnis Goethes zu Diderot vgl. Lichtenberger, Étude sur les poésies lyriques de Goethe. Paris 1882. S. 294 f.; Arthur Brandeis, Chronik des Wiener Goethe-Vereins. Jg. 1890: 50 f.; R. Schlösser, Rameaus Neffe (Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte XV: 75 ff., bes. 91 ff.).

[2]) Vgl. Seuffert, Maler Müller. Berlin 1877. S. 227.

spenstererscheinung in die Zeit der Kreuzzüge und in den Augenblick der Rückkehr des kreuzfahrenden Helden zeigt die lose Anlehnung an das Heimkehrmotiv, der abgeschmackte, frivole Schlufs, in welchem der glückliche Austausch der Liebespfänder und so die Heirat des Ritters mit einem andern Mädchen ermöglicht wird, mahnt, wenigstens in der Erscheinung der toten Braut, an eine Reihe von Novellen vom untreuen Bräutigam, welche in einen näheren Zusammenhang mit der Vampyrsage treten.[1])

Polidoris „Vampyre".

War uns in Deutschland die abstofsende Gestalt des Vampyrs zuerst in dem angenehm täuschenden Schleier griechischer Anmut erschienen, so beginnt sie ihre unverhüllte Wanderung durch die europäische Litteratur auf englischem Boden,[2]) den die bei aller technischen Vollendung nüchternen Schauerromane einer Anna Radcliffe dem wüsten Treiben grausiger Gespenster und dämonischer Bösewichte geöffnet hatten. Deutsche Geistergeschichten finden in dem kleinen Kreis, der sich um die beiden grofsen englischen Romantiker Byron und Shelley geschart hatte, freudige Aufnahme und Nachahmung; Mary Wollstonecraft Shelley las mit Begeisterung Bürgers „Lenore", daneben aber auch „Rinaldo Rinaldini" und andere Romane derselben Art; Anna Radcliffes „The mysteries of Udolpho" vertrat den englischen Schauerroman.[3]) Im Sommer 1816 schlofs sich die romantische Gesellschaft enger zusammen, da die beiden Häupter der neuen Richtung in der Schweiz an den Ufern des Genfersees, den Byron so innig liebte, einander zum erstenmale in persönlichem Verkehre begegneten. Byron bewohnte mit seinem jungen italienischen Arzt William Polidori die Villa Diodati, Shelley, seine spätere Gattin Mary und

[1]) Vgl. unten S. 111 ff.

[2]) In Deutschland erschien freilich schon früher ein Roman, welcher mir aber nur dem Titel nach bekannt geworden ist und dessen litterarhistorische Bedeutung (nach der ärmlichen Begabung des Verfassers zu schliefsen) sehr gering zu sein scheint: Theodor Ferdinand Kajetan Arnold, Der Vampir. Schneeberg 1801.

[3]) Julian Marshall, The life and letters of Mary Wollstonecraft Shelley. London 1889. I: 123 f.

deren Stiefschwester Jane (Clare) Clairmont, welche bald mit Byron in intime Beziehungen trat, hatten ein in unmittelbarster Nähe befindliches Landhaus gemietet. Die Abende verbrachte man meistens in Diodati, und hier lauschten die Frauen den litterarischen Gesprächen, die fast ausschliefslich von den beiden Dichtern geführt wurden. Da der Sommer regnerisch war, mufste man oft auch tagsüber das Zimmer hüten und war sehr froh, zufällig einige Bände deutscher Geistergeschichten in französischer Übersetzung zu finden.[1]) Zwei von den Erzählungen, deren Inhalt Mary Shelley in der Einleitung zu ihrem „Frankenstein" mitteilt, charakterisieren zur Genüge das Genre: der untreue Liebhaber, der stets den Geist der verlassenen Braut umarmt, wenn er eine neue Geliebte zu liebkosen meint; der schuldbeladene Ahnherr, der die Söhne seines Hauses zu Tode küssen mufs. Byron machte den Vorschlag: „We will each write a ghost story", der auch ausgeführt wurde. Aber nur Marys Roman „Frankenstein", in seiner Grundidee an Arnims „Isabella von Ägypten" erinnernd, doch unendlich unpoetischer, roher und grausamer, wurde vollendet. Polidori konnte für seine neugierige Dame, die einen Blick durchs Schlüsselloch in ein verbotenes Zimmer schwer büfsen mufste, kein geeignetes Ende finden, Shelley und Byron kamen mit der gehafsten Prosa nicht weit. Der Dichter des „Giaour" hatte einen Stoff gewählt, der ihm von seinen Reisen im Orient her bekannt war: eine Vampyrgeschichte. Er hatte den Anfang in ein altes Haushaltungsbuch seiner geschiedenen Frau geschrieben und dieses nur aufbewahrt, weil das zweite Blatt eine Aufschrift von ihrer Hand trug. Den Plan der Novelle hatte Byron aber seinen Freunden erzählt, und die Idee gefiel dem Arzte Polidori so gut, dafs er später selbst an die Ausarbeitung ging. Im Jahre 1819 wurde diese im Aprilheft des „New Monthly Magazine"[2]) und gleichzeitig als Buch[3]) veröffentlicht. Die

[1]) Eine solche Übersetzung deutscher Gespenstergeschichten ist etwa: Fantasmagoriana, ou nouvelles sur les apparitions, les spectres etc. Paris (1810). II.

[2]) S. 295 ff.

[3]) The Vampyre. A Tale. London 1819.

Novelle erschien wohl anonym, doch von einem Vorwort begleitet, das sie ausdrücklich als Skizze Lord Byrons bezeichnete, und mit einem Anhang: „Extract of a Letter, containing an account of Lord Byron's [apokryphe[1])] Residence in the Island of Mitylene", einer Anekdote von Byrons Wohlthätigkeit. Auf Verlangen Murrays, des Verlegers von Byrons Werken, erklärte Polidori im Maiheft des „New Monthly Magazine" ausdrücklich, dafs nur die Grundzüge der Erzählung von Byron seien, während er das übrige hinzugefügt habe; und in der Einleitung zu seinem Roman „Ernestus Berchtold"[2]) erzählte er, er habe den „Vampyre" auf Wunsch einer Dame ausgeführt und ihr das Manuskript übergeben, er sei daher für den Mifsbrauch, der mit Byrons Namen getrieben worden sei, nicht verantwortlich. Byron trug ihm auch den Vorfall nicht lange nach, obwohl er zuerst in zwei Briefen[3]) sehr scharfe Worte über die Fälschung geschrieben hatte und sich sogar zu der vielleicht nicht ganz zutreffenden Bemerkung hatte hinreifsen lassen: „I have beside a personal dislike to Vampires, and the little acquaintance I have with them would by no means induce me to divulge their secrets."[4]) Nach Polidoris Tode sprach er die milden Worte: „Ich war überzeugt, dafs etwas sehr Unerfreuliches gestern abends über mir schwebte; ich erwartete zu erfahren, dafs jemand, den ich kenne, gestorben sei, — so ist's auch! Der arme Polidori ist geschieden! — — — Er hatte zu sanguinische Erwartungen für seinen litterarischen Ruf von der Aufnahme seines „Vampyre" genährt, der in Paris als Melodrama bearbeitet wurde, weil man ihn mir zuschrieb. Die Grundlage der Geschichte gehörte mir, aber ich war genötigt, das Werk bei seinem Erscheinen für unecht zu erklären, damit die Welt nicht urteilen möchte, ich sei so eitel und egoistisch, auf eine so lächerliche Art über mich selbst zu schreiben (er meint die

[1]) Vgl. Byron, Works (Moore). London 1832 f. XV: 58.

[2]) Ernestus Berchtold or the Modern Oedipus. London 1820.

[3]) An den Verleger Galignani in Paris vom 27. April 1819 (Notes and Queries. 5th Series Vol. 6 S. 95; Academy, Jg. 1895: 1: 172) und an Murray vom 15. Mai 1819 (Works IV: 47).

[4]) Academy, Jg. 1895: 1: 172.

Vorrede und Nachschrift, welche Nachrichten über seinen Aufenthalt in Genf und Mytilene enthalten). Dessen ungeachtet nehmen es die französischen Verleger immer noch in meine Werke auf. Meinen wahren „Vampyr" gab ich am Schlusse des „Mazeppa", ungefähr in derselben Art, wie ich ihn eines Abends in Diodati, in Gegenwart von Monk Lewis,[1] Shelley und seiner Frau erzählte . . . Vielleicht hatte Polidori streng genommen kein Recht, sich meine Geschichte anzueignen, aber sie war es kaum wert, und als mein Brief geschrieben war, worin ich den erzählenden Teil für untergeschoben erklärte, kam mir die ganze Sache aus dem Gedächtnis."[2])

Byrons kurzes Fragment schildert den Tod des Vampyrs Augustus Darvell, einen Tod, der baldige Auferstehung aus dem Grabe ermöglicht. Der Erzähler lernt den seltsamen Mann kennen, mit dem er eine Reise durch Südeuropa und in den Orient unternimmt. Bei Ephesus erkrankt Darvell und sinkt auf einem verlassenen türkischen Friedhof zusammen. Er fordert seinem Freunde den Schwur ab, seinen Tod zu verheimlichen und ihn in einem alten Grabe zu bestatten, auf das sich ein Storch mit einer Schlange im Schnabel (der Dämon mit der unsterblichen Seele des Vampyrs) gesetzt hat. Der ahnungslose Freund soll selbst das Wiederbelebungswerk unternehmen, indem er einen geheimnisvollen Ring in die Salzquellen von Eleusis wirft und in den Ruinen des Cerestempels der kommenden Dinge harrt. Der Vampyr stirbt, sein Körper wird sofort schwarz und wird nach Wunsch begraben.

Damit schliefst das Fragment, das eine Menge von Andeutungen enthält, welche die Erzählung erklären sollte. In meisterhafter Weise ist durch wenige Mittel die Existenz des uneingeweihten Jünglings mit der des Vampyrs verknüpft, dieser selbst mystisch und ahnungsvoll charakterisiert. Und sogar unsere Sympathie können wir dem Manne nicht versagen, der sein schreckliches Los offenbar unter den furchtbarsten psychischen und physischen Schmerzen trägt. In ein-

---

[1]) Lewis, der Verfasser des vielgelesenen Schauderromans „The Monk".

[2]) Thomas Medwin, Gespräche mit Lord Byron. Deutsch von A. v. d. Linden. [2] Leipzig 1898. S. 71 f.

facher und grandioser Weise ist das Lokal geschildert in seiner seltsamen Mischung griechischer Kultur und türkischer Barbarei, der grauenhafte Schauplatz gespenstiger Unthaten.

In deutlicher Benutzung des Plans, selbst wie er aus diesen wenigen Strichen erkennbar wird, hat Polidori seinen „Vampyre“ geschrieben. Der Anfang seiner Novelle ist äufserlich der Byronschen Skizze nachgeahmt, und wir dürfen wohl schliefsen, dafs auch der weitere Verlauf der Erzählung, den uns Byron vorenthalten hat, ein ähnlicher war. Polidori führt uns in die vornehme englische Gesellschaft, wo eine merkwürdige Erscheinung die allgemeine Aufmerksamkeit fesselt, ein Kavalier von hohem Adel, dessen langweilige Blasiertheit wohl zu dem leichenfahlen Teint und dem stieren Blick seines grauen Auges stimmt. Trotz dieser wenig einnehmenden Aufsenseite gewinnt er im Nu die Herzen der züchtigsten Frauen wie die Gunst der lasterhaftesten Kurtisanen. In diese Kreise kommt ein vollkommen unschuldiger Jüngling, Aubrey, der sich rasch an Lord Ruthven anschliefst und mit ihm eine Reise durch den Kontinent unternimmt. Auf dieser Reise erkennt er den schlechten Charakter seines älteren und erfahrenen Reisegefährten immer deutlicher. Ruthven stürzt sich in die tollen Wirbel lasterhafter Vergnügungen, verstreut Geld mit vollen Händen, das aber, wie von Dämonen begleitet, nur Unglück und Verbrechen erzeugt. In Rom trennt sich Aubrey von ihm, empört über den frevelhaften Versuch Ruthvens, ein junges Mädchen der besten Gesellschaft zu verführen, und geht nach Athen, wo er mit Begeisterung den Spuren der altgriechischen Kultur folgt. Er wohnt im selben Hause mit der entzückenden Janthe, die sein Herz gefangen nimmt. In ihren Gesprächen spielen Gespenster eine grofse Rolle, vor allem die Geschichten von dem Vampyr, der sein Leben von Jahr zu Jahr mit dem Blute eines schönen Mädchens fristen mufs; sie beschreibt einen solchen, und Aubrey hört in wachsender Angst eine Schilderung seines einstigen Reisegefährten. Vor einem Ausfluge, den er allein unternimmt, erzählt man ihm warnend von einem Wald, den er durchreiten müsse und der den Schauplatz für die nächtlichen Orgien der Vampyre bilde. Er läfst sich von seinem

Vorhaben nicht abbringen, wird aber von einem Gewitter überrascht und flüchtet in eine Hütte, aus der er plötzlich gellende Angstrufe einer Frauenstimme und das höhnische Gelächter eines Mannes vernimmt. Er eilt zu Hilfe, wird aber gepackt, zu Boden geworfen und nur durch die Dazwischenkunft von Landleuten gerettet, während sein übermenschlich starker Feind entflieht. Man sucht und findet den blutleeren Leichnam Janthes, die offenbar von einem Vampyr getötet worden ist. Die Eltern des Mädchens sterben an gebrochenem Herzen, Aubrey wird von einer schweren Krankheit ergriffen, in der ihm Lord Ruthven, eben in Athen angekommen, helfend zur Seite steht. Nach seiner Heilung durchwandern die beiden Griechenland; in einem einsamen Thal werden sie von Räubern überfallen, Lord Ruthven verwundet und mit Aubrey gefangen. Ruthven nimmt Aubrey den Schwur ab, ein Jahr und einen Tag von seinem Tode und seinen Verbrechen zu schweigen, und stirbt lachend. Die Räuber tragen abends einem Versprechen gemäfs, das sie dem Sterbenden gegeben, die Leiche auf einen Berg, wo sie von den Strahlen des Mondes beschienen werden solle,[1]) am nächsten Morgen aber findet Aubrey die Stätte leer. Er reist nach London zurück, nachdem er noch unter den Effekten Lord Ruthvens Gegenstände gefunden hat, die ihm die Gewifsheit geben, dafs dieser der Mörder Janthes und ein Vampyr war, nachdem er in Rom von dem spurlosen Verschwinden jenes jungen Mädchens, dem Ruthven nachgestellt, gehört hat. Er eilt in die Arme seiner Schwester, für die zu sorgen ihm die höchste Lebensaufgabe erscheint. In einer Gesellschaft findet er — Lord Ruthven; „remember your oath!“ flüstert ihm dieser zu. Der Schreckliche umschmeichelt Aubreys Schwester und gewinnt ihre Gunst. Aubrey erfährt bald die Verlobung seiner Schwester mit dem Earl of Marsden und zu spät die Identität desselben mit Ruthven. Sein Schwur verbietet ihm zu reden, die Angst macht ihn halb wahnsinnig. Er wird als toll eingesperrt, entspringt aber und eilt in den Hochzeitssaal mit dem Entschlusse, alles zu sagen. Ruthven stürzt ihm entgegen: „Remember your oath!“ und

---

[1]) Diese Erweckung durch die Strahlen des Mondes hat keine sagenmäfsige Grundlage. Vgl. schon Histoire des vampires. Paris 1820. S. 220 f.

übergiebt ihn den Dienern, die den Verzweifelten in sein Gefängnis führen. In seiner Wut ist ihm ein Blutgefäfs gesprungen, er wird immer schwächer, man ruft die Vormünder seiner Schwester, er erzählt alles — zu spät. „Lord Ruthven had disappeared, and Aubrey's sister had glutted the thirst of a Vampyre!"

Die Novelle leidet an einem Grundfehler: von vornherein ist dem Leser alles klar, und trotz der Häufung von grauenhaften Verbrechen wird keine Spannung, keine Teilnahme an dem Schicksal der Hauptpersonen erregt. Die furchtbarsten Begebenheiten werden mit einer Art naiven Behagens erzählt, das auf die Dauer abstofsend wirkt. Zudem hat der Verfasser nicht die Fähigkeit, für irgend eine der handelnden Personen Sympathie oder auch nur Interesse zu erwecken. Verhältnismäfsig am besten gezeichnet ist Lord Ruthven, obwohl es Polidori nicht geglückt ist, ihn so vollendet von Aubreys Standpunkte aus zu schildern, wie Byron seinen Darvell mit den Augen des Ich-Helden in unverwischlichen Zügen festgehalten hat. Der Name des Bösewichts stammt wohl aus der Erinnerung an den fanatischen Mörder Rizzios, der sich rühmte, die meisten Stöfse gegen den Vertrauten Maria Stuarts geführt zu haben, und der, dem Tode kaum entronnen, wie ein Gespenst ausgesehen haben soll.[1]) Alles in allem ist er ein romantischer Lovelace, der einen Stich ins Dämonische bekommen hat. Aber sein fascinierendes Auge, die Blässe seines Gesichts, seine Macht über die Frauenherzen, das sind alles Züge, die er mit den „interessanten" Helden der ästhetischen Thees und mit Byron selbst, dem dichterischen Bearbeiter und vielberufenen Vertreter der Don Juan-Gestalt, gemeinsam hat, wie denn sein ganzes Wesen ein doppeltes ist. Auf der einen Seite sind schwere psychische Leiden angedeutet, während er andererseits eine vollkommen unirdische, dämonische Natur besitzt, fühllos, erhaben über Schmerz und Tod. Doch ist keines dieser Momente mit Bewufstsein herausgearbeitet, sie sind vielmehr in ihrer sonderbaren Mischung das beste Zeugnis für die vollständige Unfähigkeit Polidoris, einen Charakter zu erfassen und zu schildern. Wenn Ruthven

[1]) Vgl. z. B. Kinderspiele und Gespräche. Leipzig 1778. III: 215.

in allen Farben schillert, so dafs sein eigentliches Wesen nicht zu erkennen ist, bleibt Aubreys Charakter vollkommen dunkel und farblos. Er ist nicht einmal eine Schablone, sondern nur ein Statist, der den Verbrechen des Vampyrs zur Folie und zum Opfer dient. Die anderen Personen treten kaum in unsern Gesichtskreis. Nur bei Janthe ist der schüchterne Versuch gemacht, ein naives, unschuldiges Landmädchen zu zeichnen. Naturschilderung, für die bei dem Gewitter im Walde Gelegenheit gewesen wäre, fehlt fast völlig, die Ruinen der hellenischen Kunst werden ganz unanschaulich beschrieben, das Leben der höheren Gesellschaft wird nur erwähnt, nicht dargestellt. Wie der innere Stil hölzern und trocken, so auch die Sprache, die sich nie über den unbeholfensten Chronistenstil erhebt.

Goethe und die Romantik.

Vergebens fragen wir uns, wenn wir Polidoris Novelle lesen, wie es möglich war, dafs dieses Machwerk das gröfste Aufsehen hervorrufen konnte, wie es möglich war, dafs in Frankreich von der Kenntnis des „Vampyre" die Popularität Byrons datiert. Mit Recht sagt Moore[1]) über diesen unbegreiflichen Enthusiasmus: „It would indeed not a little deduct from our value of foreigne fame, if what some french writers have asserted be true, that the appearance of this extravagant novel among our neighbours first attracted their attention to the genius of Byron."[2]) Geradezu unglaublich klingt es aber, wenn Kanzler Müller[3]) mitteilt, Goethe habe den „Vampyr" für Byrons[4]) bestes Werk erklärt, um so unglaub-

[1]) Byron, Works (Moore) III: 28 Anm.

[2]) Moore übertreibt aber die Behauptung der Franzosen. Amédée Pichot, der verdienstvolle Übersetzer Byrons, berichtet in seinem „Essai sur le génie et le caractère de Lord Byron" Paris 1824 nur, dafs diese Fälschung „a autant contribué à faire connaître le nom de lord Byron en France, que ses poëmes les plus estimés" (S. 161).

[3]) Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller. Hrg. v. C. A. H. Burkhardt. [2] Stuttgart 1898. S. 51.

[4]) Goethes Irrtum ist leicht begreiflich. Nennen doch selbst moderne Konversations- und Musiklexika „Byrons Vampyr" als Quelle für Marschners Oper. — Vgl. Goethe-Jahrbuch XX: 13 (Brandl).

licher, wenn man mit dieser Ansicht eine Reihe von Aussprüchen Goethes vergleicht, in denen er ganz entsprechend den Kunsttheorien seines Alters und der Natur seines Geschmackes das Brutale des Vampyrismus verdammt. Er tadelt in der Besprechung von Mérimées „Guzla", die er mit genialem Blick als Fälschung erkannt hat, die Fülle des Düstern, Schaurigen: „Der Dichter . . . ruft als ein wahrer Romantiker das Gespensterhafte hervor", es erscheint „der gräſsliche Vampyrismus mit allem seinem Gefolge, . . . genug, die allerwiderwärtigsten Gegenstände".[1]) Und zu Eckermann sagt er über die „ultraromantische Richtung" der neuen französischen Litteratur: „Die Darstellung edler Gesinnungen und Thaten fängt man an für langweilig zu erklären, und man versucht sich in Behandlung von allerlei Verruchtheiten. An die Stelle des schönen Inhalts griechischer Mythologie treten Teufel, Hexen und Vampyre, und die erhabenen Helden der Vorzeit müssen Gaunern und Galeerensklaven Platz machen".[2]) Wie hier, so wendet er sich auch in den „Sprüchen in Prosa" gegen die moderne englische und französische Sensationslitteratur und vergleicht sie wieder mit der griechischen: „Das Romantische ist schon in seinen Abgrund verlaufen; das Gräſslichste der neueren Produktionen ist kaum noch gesunkener zu denken. Engländer und Franzosen haben uns darin überboten. Körper, die bei Leibesleben verfaulen und sich in detaillierter Betrachtung ihres Verwesens erbauen; Tote, die zum Verderben anderer am Leben bleiben und ihren Tod am Lebendigen ernähren — dahin sind unsere Producenten gelangt. Im Altertum spuken dergleichen Erscheinungen nur vor wie seltene Krankheitsfälle; bei den Neuern sind sie endemisch und epidemisch geworden."[3])

Hier bezieht sich Goethe wohl auf seine „Braut von Korinth" und entschuldigt sie. Ebenso hätten wir dann sein

---

[1]) Werke (Hempel) XXIX: 704. Vgl. Eckermann, Gespräche mit Goethe. [4] III: 212. — Mérimées „Guzla" enthält eine lyrische Scene „Die Vampyrenbraut", ganz nach Polidoris Muster, und einen Monolog „Der Vampyr". Wilh. Gerhard giebt in seiner „Wila" Übersetzungen aus Mérimée, dessen Fälschungen er für echt hält; vgl. Wila II: 143, 158.

[2]) Eckermann, Gespräche mit Goethe. [4] III: 211.

[3]) Werke (Hempel) XIX: 127 f.

Urteil über Polidoris „Vampyre" zu verstehen; als erstes Produkt ihrer Gattung war ihm auch diese Novelle bei ihrem Erscheinen ein „seltener Krankheitsfall" und stand seinem Empfinden nahe, da er selbst vor geraumer Zeit der Vampyrkrankheit des 18. Jahrhunderts in griechischem Gewande unsterblichen Ausdruck geliehen hatte. Die zahllosen Nachahmer aber, die das Grauenhafte immer mehr zum einzigen Gegenstande ihrer Darstellung machten, verspottete er unnachsichtlich: „Die Nacht- und Grabdichter lassen sich entschuldigen, weil sie soeben im interessantesten Gespräch mit einem frischerstandenen Vampyren begriffen seien, woraus eine neue Dichtart sich vielleicht entwickeln könnte"; wieder wird dieser modernen Entartung die griechische Mythologie gegenüber gestellt, „die, selbst in moderner Maske, weder Charakter noch Gefälliges verliert".[1])

Seltsam mit Rücksicht auf seine eigene Vorliebe für das Grauenhafte urteilt E. T. A. Hoffmann, der seine Ghûlengeschichte in den „Serapionsbrüdern"[2]) mit einer Erörterung des Vampyrismus im Anschlufs an Ranfts Abhandlung einleitet. Sylvester preist Byrons „Belagerung von Korinth", weist aber die Lektüre des „Vampyre" zurück, „da mir die blofse Idee eines Vampyrs, habe ich sie richtig aufgefafst, schon eiskalte Schauer erregt".[3]) Ihm erscheint „der Vampyrismus als eine der furchtbar grauenhaftesten Ideen, ja das furchtbar Grauenhafte dieser Idee artet aus ins Entsetzliche, scheufslich Widerwärtige".[4])

Das Urteil E. T. A. Hoffmanns über Polidoris „Vampyre" und den Vampyrismus überhaupt wird begreiflich, wenn man bedenkt, welchen Abscheu gerade der überreizte Dichter

---

[1]) Werke (Weimar) 1: XV: 31. Nach Vers 5298.

[2]) Vgl. oben S. 20.

[3]) Werke (Reimer) IV: 226.

[4]) Ebenda S. 228. — Diese abfällige Bemerkung dürfte wohl nicht zur Bearbeitung des Vampyrthemas angeregt haben, und ganz grundlos ist Ellingers (E. T. A. Hoffmann. Hamburg und Leipzig 1894. S. 190 f.) Behauptung, dafs Marschner von hier die erste Anregung zu seiner Oper empfangen habe. — Im „Meister Floh" (1821) scheint mir Hoffmann in der Gestalt des Egelprinzen, welcher der Prinzessin Gamaheh das Blut aussaugt (Werke. Berlin 1845. X: 180), sogar den Vampyr parodiert zu haben.

vor solchen Vorstellungen haben mochte; ohne seine vollendete Kunst Gruseln zu erregen vorgetragen, vermochten sie durch ihr körperlich Krankhaftes nur Ekel zu erwecken. Dem Problem der Totenliebe hat er, wie ja schon seine Bearbeitung des Ghûlenstoffes in den „Serapionsbrüdern" zeigt, wohl ebensoviel Interesse entgegengebracht wie die ganze Romantik, die in den mannigfachsten Formen dem Vampyrstoff vor- und nachgearbeitet hat. So hat jene widrige Sage von Karl dem Grofsen in Friedrich Schlegel, die identische von Waldemar in Fouqué und Henrik Steffens Bearbeiter gefunden, während Brentano und Tieck[1]) den gespenstischen Zauberer Pietro Apone dargestellt haben; Clemens giebt ihm den gemütlicheren Teufel Moles an die Seite, der in Biondettens Leiche fährt und den Körper der heiligen Sängerin zu dirnenhaftem Übermute belebt, Tieck hebt seinen Abano vor dem grausigen Humoristen Beresynth hervor und läfst ihn allein das Werk der Wiederbelebung an Crescentia beginnen. Arnim hat sich für Totenliebe in seinen „Holländischen Liebhabereien" interessiert[2]). Heine hat seinem „Tanzpoem" „Der Doktor Faust" ein Motto vorgesetzt, das an die „Braut von Korinth" erinnert und sich doch wieder durch den wilden Lebensdrang der Toten von Goethes Ballade unterscheidet. Denn die Braut von Korinth erfüllt willenlos das Gebot der Götter, während Heines Helena, von glühender Wollust erregt, sich am Liebesgenufs nicht ersättigen kann:

Du hast mich beschworen aus dem Grab
Durch deinen Zauberwillen,
Belebtest mich mit Wollustglut —
Jetzt kannst du die Glut nicht stillen.

Prefs deinen Mund an meinen Mund,
Der Menschen Odem ist göttlich!
Ich trinke deine Seele aus,
Die Toten sind unersättlich.

Das Problem hat Heine oft beschäftigt. Die Liebe zu Toten und Statuen sei die einzig wahrhaftige seines Lebens gewesen, sagt er.[3]) Diese Sehnsucht nach der toten Geliebten

---

[1]) Schriften. Berlin 1853. XXIII: 295.
[2]) Vgl. oben S. 15, Anm. 11.
[3]) Proelfs, Heinrich Heine. Stuttgart 1886. S. 248.

verbindet sich in mystischer Weise mit einer freudigen Liebe zum Tode bei Novalis, in dessen wundersamen „Hymnen an die Nacht“ die geliebte Sophie geradezu als Vampyr geschildert wird:

O sauge, Geliebter,
Gewaltig mich an,
Dafs ich entschlummern
Und lieben kann.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Aether
Verwandelt mein Blut.
Ich lebe bei Tage
Voll Glauben und Mut
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut.

„Zur Hochzeit ruft der Tod“. —

Was hier erlebt und tief ergreifend ist, wird bei Zacharias Werner zu seichter Tändelei und widerwärtiger Perversität. Durch sein ganzes Schaffen geht der ewige Zweiklang: Tod und Liebe. Die Sehnsucht nach dem „liebenden Tod“ durchzieht die „Overtura“ „Psyche-Galathea“[1]); Attila ruft, wie er Honorien sieht, „freudig“: „Sie ist der Tod!“ und Papst Leo segnet sie: „Liebe bannt des Todes Not“[2]); denn, wie Libussens Geist sagt: „Leben ist der Liebe Spiel, Tod der Liebe Weg zum Ziel.“[3]) Das epheuumrankte Heidelberger Schlofs ist ihm ein solches Symbol der ewigen Vereinigung von Leben und Tod in der Liebe:

Die Epheustaude.

Ich mufs den Toten an mein Leben binden,
Umschlingen ihn, wie wir uns einst umschlangen,
Und Leben saugend wieder an ihm hangen,
Und wieder er in mir sein Leben finden!

Der Wartturm.

Nicht kann er meinen Fesseln sich entwinden,
Und nicht dem Schofs, aus dem er aufgegangen;

---

[1]) Sämtl. Werke. Grimma. I: 117 ff.

[2]) VIII: 164.

[3]) VII: 245. — Man denkt an Rich. Wagners Lehre vom Liebestod in „Tristan und Isolde“, an Stellen wie „So stürben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End', ohn' Erwachen, ohn' Erbangen, namenlos in Lieb' umfangen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben“.

Den Steingebornen mufs der Stein umfangen,
Und Leben mufs im starren Tode schwinden!

Der Pfalzgraf.

Fest angeschmiedet hier im engen Raume,
Erblick' ich nichts; doch fühl' ich Morgen wehen,
Und wie es saugt an mir mit Liebesbeben!

Der Engel.

Gelobt sei Gott in Thal und auf den Höhen,
Der der Gestalt sich offenbart im Traume
Und eint, was ihm entquoll, das Doppelleben! — [1])

Und so durfte Werner wohl von sich sagen:

Von allen auf dem ganzen Erdenrunde
Hab' ich allein das grause Lied verstanden,
Braut von Korinth, weil auch mit Liebesbanden
Mich Tod umwand zu mitternächt'ger Stunde! [2])

Werners Frauengestalten zeigen manche Züge der Braut von Korinth. So klagt Hildegunde, dafs sie nun „nichts mehr kann, als — dursten, nicht nach Wonnen, nein — nach Blute!“ [3]) Ihr ganzes Streben geht dahin, Attila möglichst tief sinken zu machen, damit sie sich ohne Bedenken „die Wollust gönnen“ kann, „in der Brautnacht Schauern ihn zu töten“. [4]) Ebenso jubelt Wanda in „kühner Verzweiflung“: „Ha! — Er lebt! — Ich kann ihn töten; liebend mit ihm untergehn!“ [5]) und Rüdiger fleht: „Gieb dem Bräutigam, o Braut, den süfsen Tod!“ [6])

Am tiefsten aber taucht Werner in den Abgrund der Nekrophilie in dem Märchen von dem Ritter aus Sidon, das in seinen „Kreuzesbrüdern“ [7]) erklingt:

Wer schleicht mit der Fackel um Mitternacht
Zum frisch geschütteten Grabe?
Wer wühlet das Grab auf, wer wälzet den Stein?
Wer stürzet in's offene Grab sich hinein
Zum schlummernden Mädchen im Grabe?

---

[1]) Werke I: 142.
[2]) II: 100.
[3]) VIII: 18.
[4]) VIII: 100.
[5]) VII: 241.
[6]) VII: 254.
[7]) V: 77.

Der Ritter ist es — sie senkten ihm ein
Des Lebens köstlichste Habe. —
Denn Lieb' ist des Lebens Gesell:
Sie führet es heiter, sie führet es schnell
Zum Grabe. —
O Ritter von Sidon, du weckst nicht die Braut
Vom ewigen Schlummer im Grabe! —
„Und weck' ich die Braut nicht, so büfs' ich die Lust!"
Und glühend umschlingt er mit pochender Brust
Das schlummernde Mädchen im Grabe.
Er raubt ihr trunken, sich selbst nicht bewufst,
Der Unschuld lieblichste Gabe.
Denn Lieb' ist der Unschuld Gesell,
Sie führet sie heiter, sie führet sie schnell
Zum Grabe. —

Und als ihm in Gluten die Seele zerrann,
Da tönt ihm die Stimme vom Grabe:
„Nach dreimal drei Monden, du Schlummergenofs,
Komm wieder! dann lieget der Mutter im Schofs
Der Sohn der Verwesung im Grabe;
Aus Erd' und aus Feuer entblühet ein Sprofs',
Des Himmels köstlichste Gabe!"
Denn Lieb' ist des Dunkels und Feuers Gesell,
Sie brütet das Leben heiter und schnell
Im Grabe. —

Als dreimal drei Monden verronnen, da eilt
Der liebende Ritter zum Grabe;
Da sieht er mit Dornen und Rosen umlaubt
Im mondischen Glanz eines Kindeleins Haupt
Am Busen der Mutter im Grabe.
Dem Tode hatt' er, der Starke, geraubt
Des Lebens herrliche Gabe;
Denn Lieb' ist der ewigen Stärke Gesell;
Die reifset das Leben heiter und schnell
Zum Grabe. —

Das ist wohl die kühnste Fassung dieses Stoffes, den wir aus den Vorbildern von Kleists „Marquise von O. . ." und von Otto Ludwigs „Maria" kennen.[1])

Wie dieses Thema von der willenlosen Empfängnis, so hat Kleist mit Zacharias Werner die Verbindung von Tod und Liebe, von Blut und Wollust in seiner „Penthesilea" gemeinsam.

---

[1]) Vgl. oben S. 18.

Durch das ganze Stück geht die Verquickung von Kampf und Liebe, von dem ersten Auftreten des Achill an, der nicht ruhen will,

> Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht
> Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
> Kann durch die Strafsen häuptlings mit mir schleifen,

und den Worten der Penthesilea:

> Hier dieses Eisen soll, Gefährtinnen,
> Soll mit der sanftesten Umarmung ihn
> (Weil ich mit Eisen ihn umarmen mufs!)
> An meinen Busen schmerzlos niederziehn!

bis zu dem grausigen Wortspiel „Küsse, Bisse“.

Es ist dieselbe wollüstige Grausamkeit, die eben den Vampyrstoff der Romantik nahebrachte[1]) und die in den Worten der Amazonenkönigin ihren Ausdruck findet:

> Hetzt alle Hund' auf ihn! mit Feuerbränden
> Die Elephanten peitschet auf ihn los!
> Mit Sichelwagen schmettert auf ihn ein
> Und mähet seine üpp'gen Glieder ab!

Wenige Augenblicke später ruft Penthesilea:

> Lafst ihn mit Pferden häuptlings heim mich schleifen . . .

und schwelgt in erotischer Selbstdemütigung.

Den Höhepunkt erreicht die Darstellung von Penthesileens Liebeswut in der furchtbaren Schilderung von Achills Ermordung. Es ist charakteristisch für den Romantiker Kleist, dafs in dieser aus Euripides entlehnten Situation[2]) das liebende Weib an die Stelle der rasenden Mutter getreten ist, wie denn Penthesilea, all des Gräfslichen unbewufst, nur milde Befriedigung ihrer Wollust empfindet. „Küfst' ich ihn tot?“ fragt sie wehmutsvoll.

Sie denkt an einen Tod, wie ihn später Fouqué in seiner „Undine“ geschildert hat: „Bebend vor Liebe und Todesnähe neigte sich der Ritter ihr entgegen, sie küfste ihn mit einem himmlischen Kusse, aber sie liefs ihn nicht mehr los, sie

---

[1]) Vgl. Heine, Atta Troll, Kaput XIX (mit Bezug auf Herodias):
> Wird ein Weib das Haupt begehren
> Eines Manns, den sie nicht liebt?

[2]) Vgl. Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. VI: 584 (Niejahr).

drückte ihn inniger an sich und weinte, als wolle sie ihre Seele fortweinen. Die Thränen drangen in des Ritters Augen und wogten im lieblichen Wehe durch seine Brust, bis ihm endlich der Atem entging und er aus den schönen Armen als ein Leichnam sanft auf die Kissen des Ruhebettes zurücksank."

Nicht immer tötet die verlassene Braut so freundlich und sanft. Wie der Ritter Staufenberg, so sterben gar viele eines unerwarteten, grausamen Todes. Und auch diese uralten Sagen, welche späterhin eine Verbindung mit den Vampyrsagen eingingen, haben die Romantiker interessiert. Justinus Kerner, in dessen Poesie der Tod eine grofse Rolle spielt, hat den Stoff zweimal behandelt, in „Graf Olbertus von Calw" und in der „Traurigen Hochzeit"; und in seinen „Totengräbern von Feldberg" hat er eine fratzenhafte Liebesscene zwischen zwei Gerippen auf dem Kirchhofe um Mitternacht eingeschoben. Es gemahnt an Werner, wenn die Scene schliefst:

Lafs uns nun wonnig schlummern Arm in Arm;
So Leben endlich wir im Tod erlangen!

In das eigentliche Gebiet des Vampyrismus führt er uns mit seinem Gedicht „Die Erscheinung", einer Übersetzung aus Mickiewicz. Es ist Kerners „Lenore", entstellt durch einen gegen die Aufklärung polemisierenden Schlufs.

An Werner und Kleist erinnert Müllners Hugo in der „Schuld", von dem Elvire sagt:

Und der Gatte meiner Wahl
Kommt mir wie ein Raubtier vor,
Das mich liebt und mich zerfleischt.

Ebensolche Gefühle schreibt aber auch Hugo der eifersüchtigen Gattin zu:

Mich durchstofs' in der Umarmung
Mit dem Stahle, den du trägst,
Und wahrhaft mich zu besitzen,
Saug' das Blut mir aus der Brust,
Dafs es wie die Milch der Mutter
Dich durchdring' im tiefsten Leben.

Ähnlich schwanken Eichendorffs Kraftweiber Juanna und Romana stets zwischen Liebe und Mord, und noch Hebbels Judith zeigt solche Gefühlsverwirrung.

Auch im Leben der Romantiker spielt diese Mischung eine Rolle, wie es etwa der vielbesprochene Brief Brentanos an die Günderode[1]) zeigt, der (wenn er auch wohl nicht so buchstäblich ernst zu nehmen ist) doch einen Beweis dafür liefert, wie geläufig den Romantikern solche Vorstellungen waren: „Öffne alle Adern deines weifsen Leibes, dafs das heifse, schäumende Blut aus tausend wonnigen Springbrunnen spritze, so will ich dich sehen und trinken aus den tausend Quellen, trinken, bis ich berauscht bin und deinen Tod mit jauchzender Raserei beweinen kann", und „Drum beifs' ich mir die Adern auf und will dir es geben, aber du hättest es thun sollen und saugen müssen. Öffne deine Adern nicht, Günderödchen, ich will dir sie aufbeifsen."

So ist die romantische Schule vorbereitet zur Aufnahme des Vampyrs. Ihre Vorliebe für die „Nachtseiten" der menschlichen Natur, die leichter zu konstatieren als in völlig befriedigender Weise psychologisch zu erklären ist, hat sie auf sexuell Perverses, auf Totenliebe und wollüstige Grausamkeit gewiesen; ihre Liebe findet in der Zerstörung des Individuums Befriedigung, sie geht auf im All. Und wie ihr blutschänderische Liebe ein willkommenes Problem, Hermaphroditismus ein nicht als krankhaft abzulehnendes Motiv war,[2]) so mufste für sie auch der Vampyr, der Tote, der liebt und tötet, als ein poetischer Vorwurf gelten. Warum hat keiner der hervorragenden Dichter der Romantik die Vampyrsage behandelt? Sie kam wohl zu spät in ihren Gesichtskreis. Erst 1819 erschien die Novelle von Polidori, und gerade sie stiefs die Geschmackvollen von dem Stoffe ab. Und nicht bei jedem Romantiker dürfen wir, wie bei Brentano, schon vor 1819 die Kenntnis der Sage voraussetzen.[3]) Dieser freilich kannte

---

[1]) Ludwig Geiger, Karoline von Günderode und ihre Freunde. 1895. S. 108 ff. Vgl. dazu Euphorion II: 414 f. (Steig).

[2]) Vgl. Euphorion II: 360 (Poppenberg). Poppenberg hat manches dieser seltsamen Neigung zugezählt, was vielmehr auf die Theorie der älteren Romantik über das Frauenideal und vor allem auf den „Diotima"-Aufsatz Fr. Schlegels zurückzuführen ist.

[3]) Wenn Tieck in seinem „Alten von Berge" (1828. Schriften XXIV: 183) einen Bergmann sagen läfst: „da Ihr von Ungarn kommt, wo Ihr einen solchen

sie, wohl von seinem Aufenthalt in Böhmen her, ja er kannte sogar die echte serbische Form: in den „Mehreren Wehmüllern und ungarischen Nationalgesichtern" erschrickt alles über das Erscheinen des dritten Wehmüllers. „Der kroatische Edelmann behauptete, er könne sehr leicht ein Vampyr sein oder die Leiche des ersten an der Pest verstorbenen Wehmüllers, die hier den Leuten das Blut aussaugen wolle".[1]) Aber auch Clemens Brentano hat uns keine Bearbeitung der Vampyrsage geschenkt, und wir wissen ihm Dank dafür. Denn nur die alles läuternde poetische Kraft Goethes war imstande, diesen abstoſsenden Stoff zu höchster Schönheit zu verklären. Alle anderen Bearbeitungen der Sage erheben sich nur wenig über die Höhe der Polidorischen Novelle, deren Held über Frankreich den Weg in die deutschen Leihbibliotheksromane und auf die Opernbühne nahm.

Polidoris Nachahmer.

Polidori hätte mit seiner Novelle keine günstigere Zeit finden können, als es die Zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts waren. In England hatten Byron und Scott, jeder in seiner Art, den Geschmack am Schauerlichen und Wunderbaren geweckt, in Deutschland waren Gespenstergeschichten in der Mode, und Frankreichs junge Dichter suchten nach einem neuen, freieren Kunstideal, das ihnen der Romantismus bot. Überdies entstand in Frankreich zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine reiche dämonologische Litteratur, welche vor und nach dem Erscheinen der Polidorischen Novelle dem Vampyrismus besondere Aufmerksamkeit schenkte.[2]) So war auch hier der Eindruck der englischen Vampyrnovelle, die

---

Überfluſs an Vampyren oder blutsaugenden Leichen besitzt", so ist eben ein groſser Teil der Bearbeitungen des Vampyrstoffes vorausgegangen.

[1]) Ges. Schriften. 1852. IV: 224.

[2]) Von den Erscheinungen auf diesem Gebiete sind für uns die wichtigsten: Gabrielle de P***** (Paban), Histoire des fantomes et des démons qui se sont montrés parmi les hommes .... Paris 1819 (bes. S. 48, 60, 104, 178). — Collin de Plancy, Dictionnaire infernal 1818. (s. v. Vampires, Broucolaques, Gholes). — Histoire des vampires et des spectres malfaisans. Paris 1820 (wahrscheinlich nicht von Collin de Plancy).

wenigstens mit ihrem Stoffe auf den Wegen der litterarischen Revolution wandelte, am tiefsten und nachhaltigsten. Noch im Jahre 1819 erschien eine Übersetzung,[1]) die freilich von einem Teile der Kritik übel beurteilt wurde. So berichtet der Verfasser der „Histoire des Vampires“ (S. 260), dafs Byron die Novelle verleugnet habe, und fährt fort: „On y reconnaît un peu son genre; mais ce n'est pas son génie. Quel que soit l'auteur de cette production effrayante, il n'a point suivi les idées populaires sur les Vampires ... On peut reprocher à l'auteur de cette nouvelle d'avoir mis à la mode des choses qu'il fallait laisser dans l'oubli.“ Aber der Führer der Vorromantiker Charles Emanuel Nodier stellte sich an die Spitze derjenigen, welche die vermeintlich Byronsche Erzählung als das Morgenrot einer neuen Kunst verkündeten. Er war von vornherein für den Stoff eingenommen, dessen sagenmäfsige Grundlage er aus eigener Anschauung von seinem mehrjährigen Aufenthalt in den „illyrischen Provinzen“ her kannte. In seiner Anzeige der ersten Übersetzung des „Vampyre“[2]) preist er die Novelle als ein romantisches Meisterwerk und legt in kurzen, aber eindringlichen Worten das Wesen des Romantismus dar: „Il n'y a point d'erreur dans les croyances de l'homme, qui ne soit fille d'une vérité, et cela même a son charme, car les vérités positives n'ont rien de flatteur pour l'imagination. Elle est au contraire si amoureuse du mensonge, qu'elle préfère à la peinture d'une émotion agréable, mais naturelle, une illusion qui épouvante. Cette dernière ressource du cœur humain, fatigué des sentimens ordinaires, c'est ce qu'on appelle le genre romantique.“ Nodiers Wirksamkeit für den „Vampyre“ war mit dieser Recension nicht abgeschlossen. Der Stoff schien ihm vor allen andern für eine romantische Dichtung geeignet, und so hat er sogar einen ganz elenden Roman[3]) herausgegeben, der die späteren Schicksale des Vampyrs behandelt. Die Handlung der Polidorischen Novelle wird dreimal mit verschiedenen Opfern wiederholt,

---

[1]) Le Vampire, nouvelle traduite de l'anglais de lord Byron, par H. Faber. Paris 1819.

[2]) Mélanges de littérature et de critique. Paris 1820. I: 411.

[3]) Lord Ruthwen ou les vampires. Roman de C. B. Publié par l'auteur de Jean Sbogar et de Thérèse Aubert. Paris 1820. II.

bis zwei starke Bände damit gefüllt sind. Es ist ein sonderbares Gemisch aus allen möglichen Sagen und geschichtlichen Anekdoten, in die Zeit des Herzogs Cäsar von Este (1598 bis 1628) verlegt, mit orientalischem Kostüm aufgeputzt,[1]) mit einer Menge weit ausgesponnener Episoden durchsetzt. Den Höhepunkt der litterarischen Unverfrorenheit bildet es wohl, dafs Lord Ruthwen, dessen Geschichte genau nach Polidori erzählt wird,[2]) als Lord Seymour Premierminister von Modena wird, Eleonore, die Tochter (historisch die Schwester, † 1637) des Herzogs, heiratet und in der Brautnacht ermordet. Dieses abgeschmackte Produkt eines Kompilators hat eine deutsche Übersetzung erfahren,[3]) die das Urbild an Talentlosigkeit übertrifft und sich übrigens selbst als Original giebt; wir erhalten aber nur ein Gerippe des französischen Romans. Die oft gehobene Sprache zu übertragen, war der Übersetzer ebensowenig imstande wie die eingestreute Lyrik, die er denn einfach wegläfst. Wichtiger indefs als die Herausgabe dieses Machwerks ist Nodiers Propaganda für eine Dramatisierung des Stoffes. Schon in seiner oben erwähnten Kritik der ersten französischen Vampyrübersetzung prophezeit er den Ruhm des „Vampyre“ und verspricht seine Bearbeitung als Melodrama: „Le Vampire épouvantera, de son horrible amour, les songes de toutes les femmes; et bientôt, sans doute, ce monstre encore exhumé prêtera son masque immobile, sa voix sépulcrale, son œil d'un gris mort, . . . , tout cet attirail de mélodrame à la Melpomène des boulevards; et quel succès alors ne lui est pas réservé!“[4]) In Gemeinschaft mit T. F. A. Carmouche und Ach. Marquis von Jouffroy wurde das Melodrama rasch vollendet, und am 13. Juni 1820 ging es mit der Musik von Alexandre Piccini im Théâtre de la Porte-Saint-Martin zum erstenmal in Scene,

---

[1]) So die Geschichte von Nadilla. Vgl. oben S. 20.

[2]) S. 79 f.

[3]) Die Blutsauger. Roman. Quedlinburg und Leipzig 1821.

[4]) Mélanges etc. I: 417. Nodier ist von seiner guten Meinung über die Novelle bald zurückgekommen. Schon 1824 leitete er A. Pichots „Essai sur le génie et le caractère de lord Byron“ mit einer Vorrede ein, obwohl dieses Buch die Novelle, das Melodrama und den Roman „Lord Ruthwen“ scharf verurteilt (S. 161, 163).

ohne dafs die Namen der Autoren genannt wurden.[1]) Der Erfolg scheint gleichwohl ein bedeutender gewesen zu sein, denn drei Jahre später wurde das Stück wieder ins Repertoire aufgenommen und erzielte eine Reihe von vollen Häusern. Aus der Zeit dieser Reprisen haben wir eine ausführliche, höchst anschauliche Schilderung der Aufführung von Alexandre Dumas,[2]) auf den dieses Stück bei seinem überhaupt ersten Theaterbesuch unauslöschlichen Eindruck machte. Er erzählt von der Glanzleistung des Schauspielers Philippe als Ruthwen, dem später die Geistlichkeit ein christliches Begräbnis verweigerte, weil er so gottlose Rollen gespielt habe,[3]) und dessen Sarg eine Volksmenge nach den Tuilerien trug, um von Karl X. eine Vermittlung zu verlangen. Philippes Freunde wurden abgewiesen, und Dumas[4]) meint: „et qui dit qu'un des nuages qui occasionnèrent la tempête du 27 juillet 1830 ne s'était pas formé le 18 octobre 1824 [das war der Tag des Leichenbegängnisses]?“ Wie diese Scene ein Vorklang der politischen Revolution, so war die Aufführung des Melodramas selbst eine Vorläuferin jenes denkwürdigen 25. Februar, an dem wieder im Jahre 1830 die Première von Victor Hugos „Hernani“ den gewaltigen litterarischen Umsturz in der dramatischen Dichtung Frankreichs einleitete.

Die Autoren haben nicht ohne Erfolg den Versuch unternommen, die räumlich und zeitlich weit ausgedehnte Handlung der Novelle zu konzentrieren. Das Stück eröffnet ein Prolog

---

[1]) Le Vampire, Mélodrame en trois Actes, avec un prologue, par MM***. Paris 1820.

[2]) Mes Mémoires. Paris 1867. III: 140—193. Dumas erzählt auch nach Calmet, aber freilich mit vielen Gedächtnisfehlern, die Vampyrgeschichten von 1725 und 1732.

[3]) Schon der Verfasser der „Histoire des vampires et des spectres malfaisans“, Paris 1820, wundert sich darüber, dafs die Regierung ein so unmoralisches und gottloses Stück zur Aufführung zugelassen habe: „Le Vampire Ruthwen veut violer ou sucer dans les coulisses une jeune fiancée qui fuit devant lui sur le théâtre: cette situation est-elle morale? . . . . Toute la pièce représente indirectement Dieu comme un être faible ou odieux qui abandonne le monde aux génies de l'enfer“. (S. 271.)

[4]) a. a. O. S. 193.

in der Fingalshöhle, in welchem Oskar, der Genius der Ehe, dem Engel des Mondes das Wesen des Vampyrs auseinandersetzt und auf Ruthwen deutet, der in 36 Stunden verloren sei, wenn er nicht der Hölle ein Mädchenopfer bringen könne. Die schlafende, verirrte Malvina wird von Ruthwen bedroht, Oskar weist ihn zurück. Der erste Akt setzt in dem Augenblicke ein, wo Malwina die Braut des Grafen von Marsden werden soll, und zwar geradezu auf Wunsch Aubrays, der dem Bruder seines getöteten Freundes Ruthwen die Hand der Schwester nicht versagen will. Denn Ruthwen hat nicht wie in der Novelle durch sein lasterhaftes Treiben den Abscheu, durch die seltsamen Umstände seines Todes den Verdacht Aubrays erweckt; sie waren Freunde geblieben bis zu dem Augenblicke, wo der Vampyr auf der Hochzeit eines schönen Mädchens angeblich von Räubern verwundet wurde, wo er in den Armen Aubrays starb mit der Bitte, sein Angesicht dem Monde zuzukehren. Marsden giebt sich als der gerettete Ruthwen zu erkennen und eilt mit dem Freunde in sein Schloſs, um die Herrschaft wieder anzutreten und der Hochzeit der Pächterstochter anzuwohnen. Hier wird er von ihrem Bräutigam erschossen, da er sie zu entehren versucht. Auch jetzt erweist ihm Aubray den letzten Liebesdienst und wendet sein Antlitz dem Monde zu; Ruthwen aber fordert den Schwur, durch 12 Stunden seinen Tod zu verschweigen. Vom Monde wieder erweckt, eilt er zu Malwina, um die Hochzeit zu betreiben, und nun erst wiederholen sich in knappester Form die letzten Ereignisse der Novelle, doch mit glücklichem Ausgang. Ruthwen wird mit dem Schlag der ersten Tagesstunde von den Schatten in die Unterwelt gezogen, während der Engel des Weltgerichts auf einer Wolke erscheint.

Man kann nicht leugnen, daſs das Stück sehr gut auf äuſsere Effekte berechnet ist. Die Anfangsscene mit der mystischen Scenerie der Fingalshöhle, die offenbar wegen ihrer dekorativen Wirkung und, um das schottische Lokal zu markieren, gewählt worden war, die Neubelebung des toten Ruthwen durch die Strahlen des Mondes, der Aufruhr der höllischen Mächte und die symbolische Verurteilung des Vampyrs am Schlusse, das sind alles scenische Bilder von besonderer

Lebendigkeit und magischer Gewalt. Einen künstlerischen Wert hat das Melodrama natürlich nicht, ja es ist für unseren Geschmack nicht einmal ein gutes Unterhaltungsstück. Die Monotonie der Handlung wirkt auf die Dauer höchst langweilig; dreimal sucht der Vampyr auf dieselbe Weise eine Braut in seine Gewalt zu bekommen, zweimal wird das rein theatralische Moment der Auferstehung durch die Kraft des Mondlichtes wiederholt; Motive, die von Wichtigkeit für die Entwicklung der Handlung scheinen, werden einfach fallen gelassen, wie das Erlebnis Malwinas in der Höhle, andere werden gedankenlos aus der Quelle herübergenommen, obwohl sie jede Bedeutung verloren haben, wie die Maskerade Ruthwens als Graf von Marsden.

Die Charaktere sind unendlich flach gezeichnet. Ruthwen ist äufserlich liebenswürdig und gewinnend in seinen Formen, verführerisch in seinem Liebeswerben, doch eine geheime Angst vor dem Ende verzehrt ihn und verwandelt ihn am Schlusse in einen hastigen, nervösen, seiner selbst nicht mächtigen Wüterich. Er hat nichts von der würdevollen Grandezza, welche den Mozartschen Don Juan, sein unerreichbares Vorbild, bis zum Schlusse auszeichnet. Denn die vielleicht nicht beabsichtigte Ähnlichkeit mit dem Helden der deutschen Meisteroper ist nicht zu verkennen, weder in der Verführungsscene, wo er Lovetten und ihrem täppischen Bräutigam gegenüber ganz die Rolle Don Juans spielt, noch in der Schlufsscene, wo die Höllenflammen von allen Seiten hervorbrechen und Ruthwen unter Hohngelächter der Hölle versinkt. Der Barde Oskar vertritt mit seiner ziemlich ohnmächtigen Thätigkeit ganz die arg konventionell gezeichnete Warnerin Elvira. Diese Entsprechungen werden mit der Übernahme des Stoffes durch deutsche Theaterschriftsteller immer deutlicher und zahlreicher, die Gestalt des Vampyrs nähert sich immer mehr dem „interessanten“ romantischen Heldentypus, bekannte und beliebte Stoffe leihen wirksame Nuancen.

Die um Ruthwen gruppierten Personen erscheinen unglaublich albern. Aubray, den die plötzliche Wiederkehr des Totgeglaubten kaum merklich überrascht, nimmt es ganz ruhig hin, dafs der Bräutigam seiner Schwester ein anderes Mädchen

zu verführen sucht; Malvina erschrickt, als sie Ruthwen sieht, und flüstert: „le fantôme de cette nuit!“, um sofort all das zu vergessen und hastig in die Verbindung zu willigen. Die Nebenpersonen zeigen schüchterne Ansätze zur Individualisierung, doch kommen auch sie über das Althergebrachte nicht hinaus. Wir finden die abergläubische Haushälterin, den ehrlichen Pächter, das kokette Landmädchen und den eifersüchtigen Tölpel aus der komischen Oper in kaum verändertem Kostüm wieder. Die Situation, dafs sich Lovette zur Hochzeit schmückt und den Bräutigam wegen der Verspätung schilt, ist geradezu typisch für das Singspiel der Zeit. Die allegorischen Figuren, vor allem der schützende Genius der Liebe, sind Gemeingut des französischen Melodramas und haben sich aus diesem den Weg in das Wiener Volksstück vor und nach Raimund gebahnt. Die Scene, in welcher Oskar als alter Barde erscheint und Lovette im Liede warnt, so dafs Ruthwen erregt aufspringt und ihn fortschaffen läfst, erinnert mit ihrer Absicht, den Vampyr zu entlarven, an die Schauspielscene im „Hamlet“. Das Lied selbst lebt mit seinem Refrain, der an eine uralte Allegorie[1]) erinnert, noch heute im französischen Volkslied fort[2]): „Gardez vous, jeune fiancée, de l'amour qui donne la mort.“

Die Sprache ist höchst unbeholfen, hölzern und konventionell, während die Bühnenanweisungen von Kraftworten strotzen, ja uns allein ein Bild von den Gemütsbewegungen der handelnden Personen bieten. Die halbmusikalische, der Geberde grofsen Spielraum gewährende Form des Melodramas mag dafür als Erklärung gelten.

So merkwürdig uns der Erfolg der Novelle Polidoris anmutet, so sehr erstaunen wir über die grofse Popularität, die der Vampyrstoff durch dieses Theaterstück errang. Er drang sogar in den Cirkus, wo der Pantomime Mazurier sich als „Polichinel Vampire“ produzierte, wobei freilich alles

---

[1]) Vgl. Euphorion III: 354 ff. (Köhler-Bolte); IV: 333 ff. (Minor); VI: 106 (Bolte); VI: 761 (W. Keller).

[2]) Vgl. Ossip Schubin, Vollmondzauber. Stuttgart 1899. S. 36.

höchst unblutig und heiter zuging; denn „Polichinel ist die beste Seele von der Welt, und er heifst Vampyr blofs darum, weil ihn seine Feinde, um ihm Händel zuzuziehen, für einen solchen ausgeben.“ [1]) Und eine Cirkusscene, in der eine wirkliche Vampyrtragödie vorgeführt wird, hat Paul Féval in seiner köstlichen Satire „La ville vampire“ in parodistisch düsteren Farben geschildert.

In Deutschland war die Polidorische Novelle rasch und freundlich aufgenommen worden,[2]) die eigentliche Nachwirkung ging aber von dem französischen Melodrama aus, dessen Bekanntschaft den deutschen Lesern 1822 durch eine wenig selbständige Übertragung vermittelt wurde.[3]) Freilich hat der Übersetzer L. Ritter die unmittelbare Quelle seines „romantischen Schauspiels“ verschwiegen und so den Glauben erweckt, es sei eine Originalbearbeitung der „Byronschen“ Erzählung,

---

[1]) Börne, Schilderungen aus Paris (1822 und 1823). 13. Polichinel Vampire.

[2]) Eine Analyse und teilweise Übersetzung von Böttiger erschien in der „Abendzeitung“, Jg. 1819: Nr. 105, 107; eine vollständige Übertragung der Buchausgabe: Der Vampyr. Eine Erzählung aus dem Englischen des Lord Byron. Nebst einer Schilderung seines Aufenthaltes in Mytilene. Leipzig 1819. — Folgende Übersetzungen von Byrons Werken enthalten die Polidorische Novelle: Byrons Erzählungen (in Versen und Prosa) mit einem Versuch über des Dichters Leben und Schriften von J. V. Adrian. Frankfurt a. M. 1820. (Darin: Der Blutsauger. — Auszug aus einem Briefe von Genf.); Lord Byrons Poesien. (In: Taschenbibliothek der ausländischen Klassiker in neuen Verdeutschungen. Zwickau 1821—28.) Im V. Bd. (von Christian Karl Meifsner. 1821): Der Vampyr. Auszug aus einem Briefe, eine Nachricht über Lord Byrons Aufenthalt auf der Insel Mytilene enthaltend; und sogar noch: Lord Byrons poetische Werke. Stuttgart. Cotta. 1886 bis 1888. (Im III. Bd. [1887]: Der Vampyr.) — Byrons „Fragment“ ist nur in wenige deutsche Ausgaben aufgenommen: Lord Byrons sämmtliche Werke. Stuttgart 1839. Im VII. Bd. (von Bernd v. Guseck): Ein Fragment (Darwell); Lord Byrons Sämmtliche Werke (von Seubert). Leipzig 1874. Im III. Bd.: Fragment.

[3]) Der Vampyr oder die Todten-Braut, romantisches Schauspiel in drei Acten; in Verbindung eines Vorspiels: Der Traum in der Fingalshöhle; nach einer Erzählung des Lord Byron. Deutsch bearbeitet von L. Ritter. Braunschweig 1822. — Diese Übersetzung kam auch auf die Bühne, so am 16. Sept. 1828 in Linz; vgl. Bäuerles Theaterzeitung, Jg. 1828: 488.

obwohl nur eine kindisch triviale Schlufsstrophe geistiges Eigentum des Schriftstellers ist. Die Übersetzung ist aufserordentlich plump und stellenweise sogar fehlerhaft. Ritter hat dem Humor des Originals aufhelfen zu müssen geglaubt; er hat daher die Reden der Nebenpersonen unerträglich breitgetreten und die ohnehin nicht allzu flüssige Sprache des Melodramas noch schwerer und ungelenker gemacht. Die schon im Original überreichen Bühnenanweisungen hat er recht unnötig vermehrt und dabei dem Genius der Ehe die Ossianische Telyn in die Hand gegeben, offenbar durch die „Fingalshöhle“ dazu bewogen; auch sonst bemüht er sich, oft ganz einfache französische Fügungen mit Ossianischem Pathos wiederzugeben und zu variieren, wie denn nicht selten die hölzerne Rede in jambischem Rhythmus einherstolpert. Wie die Ossianischen Reminiscenzen das schottische Kostüm lebhafter zur Anschauung bringen sollen, so erscheint auch im zweiten Auftritt des zweiten Aktes Edgar mit einigen „Bergschotten“, während das Original das Lokal des Stückes nur in den Personen- und Ortsnamen andeutet. Auch der phantastische Titel nach dem Prolog „abentheuerliches Fantasie-Gemälde in drei Handlungen“ stammt von Ritter.

Diese höchst mangelhafte Übersetzung war die Grundlage für die Textdichtungen der beiden Opern, von denen die eine die Gestalt des Vampyrs bis auf unsere Tage lebendig erhalten hat.

Operndichtungen.

Schon Nodier hat erkannt, wie sehr die scharf kontrastierende, wenn auch nicht tiefgehende Charakteristik des „Vampyre“ nach Musik verlangt, wie dürftig sich die rohen scenischen Effekte ausnehmen, wenn nicht das Orchester die Zuhörer in die richtige, bängliche Stimmung bringt. So hat denn Polidoris Novelle den fast gleichzeitig entstandenen Melodramen von Alex. Piccini und von Joseph Hart,[1]) dem Erfinder

[1]) The vampyre. London 1820. — Die Oper des neapolitanischen Modekomponisten Silvestro di Palma „I vampiri“ (1800 oder 1812) blieb mir unbekannt. Martin Josephe Mengals „Le vampire“, komische Oper in einem Akt, aufgeführt Gent 1. März 1826, geht offenbar auf die noch zu besprechende Parodie Scribes zurück.

des „Lancier“, als Grundlage gedient, so hat sie als Quelle der Opern von Marschner und Lindpaintner hervorragende Bedeutung in der Musikgeschichte erlangt.

Wie es nicht nur in der Opernlitteratur so häufig der Fall ist, erschienen die beiden Komponisten gleichzeitig mit demselben Stoff vor dem Publikum. Freilich hat Marschner seine Oper viel früher in Angriff genommen als der Stuttgarter Hofkapellmeister. Am 3. Juli 1826 heiratete er die Sängerin Marianne Wohlbrück und am nächsten Tage schon beriet er mit ihrem Bruder, dem Schauspieler und Theaterdichter Wilhelm August Wohlbrück, den Plan zu der Oper „Der Vampyr“. Die Dichtung machte trotz wiederholter Mahnungen von Seiten des Komponisten nur langsame Fortschritte; die ersten Scenen wurden fertig, als Marschner gerade vorübergehend in Magdeburg wohnte, und hier wurden sie auf dem Friedhofe, dem Lieblingsaufenthalte des Künstlers, komponiert. Im September 1827 war die Dichtung, Anfang 1828 die Partitur vollendet. Am 28.[1]) März 1828 kam die „grofse romantische Oper“ zum erstenmal in Leipzig zur Aufführung.

Das Textbuch schliefst sich ziemlich genau, selbst in Einzelheiten, an Ritters Übersetzung des französischen Melodramas an, doch greift es in wesentlichen Punkten auf Polidori zurück, mehr freilich, um den technischen Ansprüchen der Oper zu genügen, als aus ästhetischen Gründen. So ist zwar das Lokal des Prologs beibehalten, aber an die Stelle des steifen Dialogs zwischen den beiden Genien und der stummen Scene Ruthwens vor der schlafenden Malwina tritt ein wilder Hexensabbath, auf welchem der „Vampyrmeister“ dem Lord Ruthwen ein weiteres Jahr bewilligt, „wenn bis künft'ge Mitternacht er drei Opfer uns gebracht“. Und nun folgt eine Verführungsscene, deren grausiger Schlufs vollständig der Janthe-Episode in Polidoris Novelle entspricht; Ruthwen wird verwundet und erzählt seinem Freunde Aubray, der zufällig vorbeigeht, eine Geschichte von Räubern, die ihn überfallen hätten. Aubray legt ihn auf eine mondbeglänzte Anhöhe, schwört trotz einer furchtbaren Ahnung, 24 Stunden zu

[1]) Nach Groves Dictionnary of music and musicians. Nach andern am 29.

schweigen, und vor unseren Augen wird Ruthwen vom Monde wieder erweckt. Das zweite Opfer des Vampyrs soll Aubrays Geliebte Malwina werden, deren Vater, der Lord von Davenaut, ihr den „Grafen von Marsden“ bestimmt hat. Die Änderung war nötig, um in dem Liebhaber Aubray eine erste Tenorrolle zu schaffen und so den Opernanforderungen zu genügen. Aubray wird durch die Mahnung „Gedenk' an deinen Schwur!“ in Schweigen gehalten, und der weitere Verlauf ist nun völlig identisch mit der Handlung des Melodramas, nur mit dem Unterschiede, dafs Emmy (Lovette) von Ruthwen getötet wird, dafs Davenaut von dieser That und von Ruthwens abermaligem Tode nichts erfährt; das mufste so sein, um die Spannung zu erhöhen, da ja Ruthwen drei Bräute opfern soll.

Im allgemeinen weist die Dichtung einen grofsen Fortschritt gegenüber dem französischen Melodrama auf, wenn auch die Häufung der Greuelthaten des Vampyrs allzu sehr abstöfst. Neben den wirklich vorzüglich gelungenen Volksscenen des zweiten Aktes ist die gröfsere Wirkung hauptsächlich der Vertiefung des Hauptcharakters zu danken. Während Polidori sich überhaupt nicht bemüht, eine psychologische Erklärung für den Blutdurst des Vampyrs zu geben, und während die französischen Autoren eine solche nur äufserlich andeuten, indem sie Ruthwen bei der Erwähnung der ersten Tagesstunde schaudernd flüstern lassen: „Une heure . . .“, hat der Dichter des Opernbuches den glücklichen Gedanken gehabt, den berühmten Fluch aus dem „Giaour“ in seine Dichtung aufzunehmen und seinem Vampyr wenigstens zum Teil jene Grausamkeit wider Willen zu verleihen, deren ganze Tragik in den erschütternden, von Wohlbrück frei, aber vortrefflich übersetzten Worten Byrons enthalten ist:

Nun gehst du, ein grausiger Leichnam, einher,
Bestimmt, dich vom Blute derer zu nähren,
Die dich am meisten lieben und ehren;
Im Innern trägst du verzehrende Glut.
Bei deinem Leben hatt'st du geschworen:
Was durch dich lebt, ist durch dich verloren;
Der Gattin, der Söhne, der Töchter Blut,
Es stillet zuerst deine scheufsliche Wut,

Und vor ihrem Ende erkennen sie dich
Und fluchen dir — und verdammen sich!
Doch was dir auf Erden das Teuerste war,
Ein liebliches Mädchen mit lockigem Haar,
Schmiegt bittend die kleinen Händchen um dich.
Die Thränen ins helle Äuglein ihr treten.
Sie lallet: Vater, verschone mich,
Ich will auf Erden für dich beten!
Du siehst ihr ins unschuldig fromme Gesicht,
Du möchtest gern schonen und kannst es doch nicht![1])
Es reizt dich der Teufel, es treibt dich die Wut,
Du mufst es saugen, das teure Blut!
So lebst du, bis du zur Hölle fährst,
Der du auf ewig nun angehörst;
Selbst dort noch weichet vor deinem Blick
Die Schar der Verworfnen mit Schrecken zurück:
Denn gegen dich sind sie engelrein,
Und der Verdammte bist du allein! —

Es ist dem Operndichter nicht gelungen, diese prachtvolle Charakteristik praktisch zur Geltung zu bringen. Im Grunde erscheint Ruthwen so Don Juan-mäfsig wie sein französisches Vorbild, ohne anders als durch Äufserlichkeiten einen schaurigen Eindruck hervorzurufen; nur seine erste Arie mit ihrem dämonisch-dithyrambischen Feuer macht eine rühmliche Ausnahme. Die übrigen Hauptpersonen sind ziemlich schablonenhaft gezeichnet, besonders matt die erste Liebhaberin. Wieder wird hier das Muster von Mozarts „Don Juan" bestimmend. Aubray tritt mit seiner Verwandlung in den Geliebten Malwinas in

[1]) Schon Goethes „Braut von Korinth" kennt dieses Motiv:
Noch den schon verlornen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut.
und Scribe hat in einer hübschen komischen Oper, „Le loup-garou" Paris 1827 (mit Mazères), denselben Gedanken seinem falschen Werwolf in den Mund gelegt:
Oui, dans mon sort funeste,
Tout change, hormis mon cœur;
Et l'amour qui me reste
Double encore mon malheur.

Vgl. F. Dahn, Werke XVII (1898): 233 „Der Vampyr":
— Und aus Schmerz um sie vergeh' ich: — doch sie lassen kann ich nicht! —
Ja, ich weifs, mein Hauch ist Sterben, ja, ich weifs, mein Kufs ist Tod:
Dennoch drück' ich das Verderben auf die Lippen voll und rot.

die Nachfolgerschaft des Mozartschen Ottavio, und damit ist ihm seine Aufgabe zugewiesen: die Enthüllung des Vampyrs. Und wie in der klassischen Oper die Nebenhandlung kräftig in die Haupthandlung eingreift, wie Elvira das Bauernmädchen vor Don Juan warnt, wie die drei Gegner Don Juans Masetto bei der Verfolgung unterstützen, so warnt Aubray den eifersüchtigen Bräutigam vor dem liebelüsternen Ruthwen. Ausschliefsliches Eigentum Wohlbrücks sind die köstlich behandelten Nebenfiguren, unter denen sich einige Kabinettstücke finden, wie das Trinkerquartett und die keifende Frau Blunt. Freilich hat hier Marschners humorstrotzende Musik vieles in ein besseres Licht gerückt.

Die Sprache ist recht glücklich behandelt, meistens volkstümlich und derb, doch auch zu höchstem Pathos der Verzweiflung und Wut gesteigert oder in Leidenschaft der Liebe veredelt. Vor allem merkt man den grofsen Fortschritt gegenüber Ritter an den zahlreichen Stellen, wo die Übersetzung des Melodramas genau nachgebildet ist; die Diktion zeigt viel mehr Gewandtheit und Flufs als die plumpe, weitschweifige Weise Ritters.

Die eigenartige Mischung von dämonischer Düsterkeit und volkstümlichem Humor in Marschners musikalischem Wesen hat den „Vampyr“ zu einem vollen Erfolge geführt. Der musikalische und dramatische Einflufs der Oper war ein aufserordentlicher und läfst sich am besten daran ermessen, wie sehr Richard Wagners erste Meisteroper „Der fliegende Holländer“ ihren Spuren gefolgt ist. Die Ähnlichkeit ist eine schlagende. Hier wie dort ein dämonischer Held, dem ein Weib Erlösung bringt; hier ein gespenstischer Toter, der sich nach dem Leben, dort ein gespenstischer Lebender, der sich nach dem Tode sehnt; freilich ist dieser dadurch auf eine viel höhere ethische Stufe gehoben, dafs er Erlösung durch Treue sucht, während jenen die Untreue der Frauen vor dem Tode sichert. Hier wie dort ferner ein leichtsinniger Vater, der seine Tochter dem vornehmen Fremden schenkt, ein zurückgesetzter Liebhaber, der alles versucht, um den Eindringling zu entlarven. Nur die Frauengestalt ist gründlich anders geworden mit der Aufgabe, die ihr zugefallen ist. Nicht

nur die Charaktere der Hauptpersonen sind dieselben. Wie Marschners Vampyr wird auch der Holländer mit einer dämonischen Arie eingeführt; wie Ruthwen am Schlusse von Emmys Vampyrromanze zu aller Schrecken auftritt, so erscheint der Holländer, als Senta die Ballade vom fliegenden Holländer singt. Wie Malwina unter dem Blick Ruthwens ahnungsvoll zusammensinkt (übrigens eine recht gedankenlos aus Ritter herübergenommene Nuance), so weifs auch Senta genau, wer vor ihr steht. So bedeutet Marschners „Vampyr" mit den Werken Webers und Spohrs dramatisch ebensowohl wie musikalisch den Ausgangspunkt für eine neue Richtung der deutschen Oper, die ihren Höhepunkt in Wagners Musikdramen erreicht hat.

Musikalisch von ungleich geringerem Werte, aber durch das Textbuch eines begabten Dichters gestützt, trat Lindpaintners „Vampyr" in die Öffentlichkeit. Ein halbes Jahr nach der Première der Marschnerschen Oper, am 21. September 1828, wurde „Der Vampyr. Romantische Oper in drei Aufzügen. Nach Byrons Dichtung von C. M. Heigel. Musik von P. v. Lindpaintner" in Stuttgart mit grofsem Erfolg[1]) zum erstenmale aufgeführt. In dem Kampf zwischen den beiden Bearbeitungen desselben Stoffes siegte aber diesmal die musikalisch bedeutendere; nur in Wien hat Lindpaintners Oper (Première am 1. September 1829) lange Jahre den Platz gegenüber ihrer Konkurrentin behauptet. Sie wurde enthusiastisch aufgenommen, obwohl die Kritik, ebenso wie die englische bei Marschner,[2]) die „aufserordentlich vorlaute und lärmende Instrumentation" tadelte und von der Dichtung behauptete: „Dem guten Geschmack dürften solche Erfindungen freilich nachteilig sein".[3]) Heute ist Lindpaintners Werk ganz verschollen; verschollen ist auch der Textdichter, den die Litteraturgeschichte bisher kaum beachtet hat, obwohl er nicht uninteressant scheint. Cäsar Max Heigel entstammte einer bekannten bayrischen Schauspielerfamilie, diente als Offizier unter Napoleon, lebte dann als Schauspieler und Theaterdichter in Basel, München, Wien und Nürnberg, ging 1836 als Korre-

[1]) Vgl. Allg. mus. Zeitung, Jg. 1829: 131.
[2]) Vgl. Bäuerles Theaterzeitung. 13. Oktober 1829.
[3]) Ebenda 26. Sept. 1829. Vgl. Allg. mus. Zeitung, Jg. 1829: 95 f., 114.

spondent für deutsche Zeitungen nach Paris, um nie mehr zurückzukehren. Unter seinen zahlreichen Theaterstücken befindet sich neben Operntexten, ernsten Dramen und oft satirischen Lustspielen vor allem eine Reihe theaterkräftiger Possen und Volksstücke, von denen eines („Der Fasching in München im Jahre 1780 oder der Metzgersprung" München 1829) heute noch als „Viehhändler aus Oberösterreich" (von Kaiser bearbeitet) auf der Wiener Bühne lebt. Schon am 18. Dezember 1822 wurde eine Bearbeitung von Ritters Melodrama aus seiner Feder am Isarthortheater in München aufgeführt,[1]) die er 1828 für Lindpaintner umarbeitete. Sein Text hebt sich mit einem Ruck über alle andern dramatischen Bearbeitungen des Stoffes. Er verschmäht in der zweiten Fassung die ballettmäfsige Einleitungsscene in der Höhle und schildert sofort mit prächtiger Charakterisierung die Feststimmung der Landleute, das Entsetzen bei der Nachricht von Isoldens (= Malwina) Verschwinden und Graf Hippolyts (= Aubray) mutige Liebe. Isolde kommt zurück und erzählt den Traum, den sie in der Höhle gehabt. Es werden die Vorbereitungen zur Hochzeit mit Hippolyt getroffen, obwohl Isolde das Phantom ihres Traumes liebt und der Vater sie einst dem toten Aubri (= Ruthwen) bestimmt hatte. Als dieser erscheint, entscheidet sich Isolde fest und begeistert für ihn. Die nächsten Scenen entsprechen ganz dem Melodrama, aber alles ist voll Leben und Bewegung, und an die Stelle des albernen Ehegenius tritt Hippolyt als Warner. Lorettens kurzer Seelenkampf ist weniger tief, aber ebenso wahr wie der Isoldens gezeichnet, die magische Gewalt Aubris wirkt auch auf sie. Hippolyt schiefst Aubri nieder, wie dieser gerade Lorette entführen will; Port d'Amour (der Vater Isoldens) vertritt nun die Stelle Aubrays im Melodrama. Im dritten Akt zeigt sich Heigel psychologischer Schilderung gewachsen; so in der Scene, in welcher Hippolyt Isolden den Mord gesteht und sie trotz ihres tiefen Abscheus

---

[1]) Ein Uhr! Romantisches Schauspiel mit Musik in 3 Akten, nach der Erzählung: the Vampyr von Lord Byron, nebst einem Vorspiele: Der Traum in der Vampyrs-Hölle bey Portamour. (Theaterzettel des Isarthortheaters vom 18. Dezember 1822.) Das damals besonders in Wien sehr beliebte Melodrama „One o'clock!" von Lewis (1811) hat wohl die Wahl des Titels beeinflufst.

von der alten Liebe ergriffen wird. Sie nehmen Abschied auf ewig, und Isoldens Gebet verschafft ihr Erleuchtung: „Das Ungeheuer, das mich verfolgt mit wilder Gier — o Schrecken und Grauen! ist? — ist — ein Vampyr!“ Aubri hört diese Worte; er will Isolde an sich reifsen. Port d'Amour kämpft mit ihm. In furchtbarer Steigerung naht die Stunde der Vernichtung für Aubri, dessen ganze dämonische Natur sich offenbart. „Atramidur fällt nicht allein!“ ruft er — aber es ist zu spät. Furien umgrinsen ihn, und er versinkt, während das Gebäude krachend zusammenstürzt. Auf den Trümmern vereinigen sich die Landleute mit dem geretteten Brautpaare zu inbrünstigem Gebet.

Heigel hat es weit besser als alle seine Vorgänger verstanden, den Stoff mit dem Gehalt zu erfüllen, der allein unser Interesse für die grauenhafte Handlung erwecken kann: mit dämonischer Kraft. Aubri (Heigel hat den Namen wahrscheinlich in Anlehnung an Aubray gewählt und damit, wenigstens für unser Gefühl, glücklich die überirdische Natur des Vampyrs bezeichnet) ist von allem Anfang an mit übermenschlicher Gewalt ausgestattet. Nicht nur Isolden erscheint er, auch Port d'Amour sieht ihn im Traume. Auf die Frauen wirkt er mit magischer Gewalt. „Ha, wie so bleich — so bleich und doch so schön!“ ruft auch Lorette, wie sie ihn zum erstenmal sieht. Und wenn sie sich ihm zu entziehen wagt, so zwingt er sie durch unwiderstehlichen Zauber; und am Schlusse bricht seine Verzweiflung in elementarer Leidenschaft aus. Ein entsetzliches Ringen beginnt. Er sucht Isolde ihrem Vater zu entreifsen. „Verzweifelnd nach ihnen strebend“ wird er von den höllischen Gewalten erfafst und hinabgezogen.

Wie der Vampyr ein glaubhafter Dämon, so ist Isolde ein individuell gezeichnetes Weib. Sie ist von einer geheimnisvollen Liebe zu der schönen Traumerscheinung erfafst, „verbotene Triebe reifsen ihr Herz in den Abgrund“, und als Aubri ihre Hand begehrt, ruft sie, „wie aus Träumen erwachend“:

Nun wohl! es sey! es mufs geschehen;
Mich dränget eine höh're Macht,
Und sollt' ich trostlos untergehen,
Und sinken in die ew'ge Nacht —
Was in mir glüht, bekenn' ich laut:
Nur diesem — geb' ich mich als Braut!

Aber nach der Scene mit Hippolyt, als die alte, menschliche Liebe mit den magischen Gewalten kämpft, die sie gefangen halten, da ertönt eine sanfte Melodie „gleichsam aus höheren Sphären. Isolde bleibt in höchster Spannung knien, ihre Bewegungen zeugen von dem Kampfe ihres Innern zwischen Trug, Wahrheit, Höllenzauber und Himmelsgewalt“.

> Ein sanfter Stern aus tiefster Nacht,
> Der, wie der Sonne holdes Licht,
> Die Wolken meines Wahns durchbricht,
> Erleuchtet mich durch Gottes Macht.
> Heil mir, es tagt, — der böse Traum
> Verfliefst vor meinem Blick wie Schaum;
> Und in dem Herzen gotterfüllt
> Strahlt mild und rein der Tugend Bild.

Auch die anderen Personen sind kräftig und charakteristisch gezeichnet. Port d'Amour ist kein Theatervater wie Davenaut. Er willigt gern in die Ehe mit Hippolyt, da ja Aubri nach seiner Meinung tot ist, und freut sich über Isoldens Entscheidung, als sie Aubri vorzieht. Aber schon das Benehmen des Grafen gegen Lorette flöfst ihm Besorgnis ein, und am Schlusse erkennt er entsetzt seine wahre Art:

> Was seh' ich, du und immer du,
> Durch eine finstre Höllenmacht
> Zum zweitenmal dem Grab entstiegen!

Hippolyt ist mutig und leidenschaftlich, grofs in seiner Entsagung, nachdem er Aubri getötet. Er steht aber am stärksten in Abhängigkeit von Figuren aus dem „Don Juan“, dessen Einflufs auf die Vampyroper wir bereits mehrfach beobachten konnten. Seine philiströse Warnerrolle ist deutlich nach Elvirens Muster gebildet, während er andererseits Lorettens Ehre schützt, wie denn auch Ottavio bei Zerlinens Hilferuf zum Schwerte greift. — Lorette hat im Gegensatz zu den entsprechenden Personen bei Marschner und im französischen Melodrama sentimentale Züge, und ihr hat der Dichter eine süfsliche Cavatine in den Mund gelegt, deren leichter Flufs aber die Sprachgewandtheit Heigels im besten Lichte zeigt:

> Wo der holde Frühling lächelt,
> Wo ein sanfter West uns fächelt,
> Da ist sicher Amor auch.

Aus den Blumenkelchen nickend,
Uns mit Blumenduft entzückend,
Flüstert Liebe jeder Hauch.
Wo nur eine Quelle rauschet,
Fliehet schnell, denn Amor lauschet
Unter jedem Blütenstrauch.
Blinkt nun erst der Mond hernieder,
Flöten Nachtigallen Lieder,
Schweigt des Tages lauter Scherz,
Kommt die Nacht in stiller Feier,
Hüllt uns in den Zauberschleier,
Wer, wer rettet dann das Herz?
Brechen mufs es, untergehen,
Unter Sehnen, unter Wehen
In der Liebe süfsem Schmerz.

Der Schlofsgärtner Etienne warnt in einer Gegenstrophe:

Frühling hat bald ausgelächelt,
Sturmwind saust, wo West gefächelt,
Eisig weht sein starrer Hauch.
Wo der Zeiten Fittig rauschet,
Flieht die Jugend, Reue lauschet
Unter jedem Dornenstrauch.
Dräuend blickt der Himmel nieder,
Uhus heulen Totenlieder —
Sprich, wer rettet dann dein Herz?
Brechen mufs es, untergehen,
Und für jegliches Vergehen
Trifft dich der Verzweiflung Schmerz.

Wie schon diese Proben zeigen, verfügt der Dichter über ein starkes Formtalent, das ihn nur ab und zu zum Übermafs verleitet. Aber die Sprache ist durchweg edel und inhaltsreich und hält sich ebenso fern von den Banalitäten des französischen Melodrams wie von der volkstümlichen Derbheit Wohlbrücks. Das bedeutet freilich auch zugleich einen Verzicht auf das humoristische Element, das Marschners Oper so sehr auszeichnet, und so ist denn Etienne die einzige Figur des Stückes, der einige komische Züge angefügt sind. Die Stimmung der Dichtung ist daher eine viel einheitlichere, heroisch-sentimentale. Selbst dem Bräutigam Lorettens, den die andern Bearbeitungen in seiner Eifersucht etwas tölpelhaft zeichnen, wird ein schwärmerisches Frühlingslied in den Mund gelegt.

Dieser strengen äufseren Form entspricht die innere. Die Handlung ist wie aus einem Gufs, alles Nebensächliche ist weggelassen, die Motive klar herausgearbeitet. Die Darstellung des Dämonischen in der Natur des Vampyrs, das die andern Bearbeiter durch scenische Effekte oder nur durch die Deklamation einer Arie zur Anschauung zu bringen imstande waren, wird ohne äufserliche Mittel vollständig erreicht. Der Dichter verzichtet sogar auf das wirksame schottische Lokal und verlegt die Scene in die heitere Provence, vielleicht im Anschlufs an Scribes „Loup-garou", dessen Einflufs auch sonst hie und da wirksam scheint. Heigel versucht nicht wie Wohlbrück, unsere Sympathie für den Dämon zu gewinnen, im Gegenteil, er stellt ihn als einen Elementargeist den Menschen des Stückes schroff gegenüber. Nur das Schicksal des Liebespaars soll uns interessieren; Aubri, die gewaltige Verkörperung des bösen Prinzips, hat nur so lange Macht, als er in Isoldens Herzen thront. Ist seine magische Kraft gebrochen, so ist auch sein Ende besiegelt. — So ist es Heigel gelungen, das Unglück, das die Heldin in den andern Dichtungen roh und sinnlos trifft, durch eine innere Verschuldung Isoldens zu motivieren; ihre Ruhe wird bedroht, weil sie nicht die Kraft besafs, das Phantom ihrer Träume aus ihrem Herzen zu bannen. Wie sie aber in der alten Liebe zu Hippolyt und in festem Gottvertrauen eine sichere Stütze findet, da weicht die Wolke von ihren Augen, und sie erkennt das Ungeheuer.

Mit psychologischem Feinsinn hat Heigel den tragischen Konflikt in die Seele Isoldens gelegt und so erst ein Drama aus dem Vampyrstoffe geschaffen. Leider fand er keinen entsprechend begabten Komponisten. Lindpaintners spiefsbürgerliche Musik hat die Dichtung vernichtet. —

Noch einmal hat der Vampyrstoff musikalischer Behandlung gedient, in dem am 25. Mai 1857 in Berlin zuerst gespielten „komischen (!) Zauber-Ballet" „Morgano"[1]) von Paul Taglioni, das mit der Musik von J. Hertel seinerzeit viel aufgeführt wurde. Die Handlung ist nach Ungarn und in die Zeit des dreifsigjährigen Krieges verlegt und mit mannigfachem Detail aufgeputzt; so tanzt Elsa (= Malwina-Isolde) im 6. Bild

[1]) In 4 Akten und 7 Bildern. Berlin o. J.

mit den Vampyren in ihrem Zauberschlosse einen teuflisch wilden Reigen, bis sie durch ihren Geliebten Retzka gerettet, der Vampyr Morgano mit einem geweihten Dolch getötet wird. Taglioni nennt selbst Marschners Oper als seine hauptsächliche Quelle.[1]) —

Betrachten wir die Vampyropern im Zusammenhange, so bemerken wir schon hier, dafs der eigentliche Held der englischen Novelle, Aubrey, mehr oder weniger in den Hintergrund tritt und der Vampyr, der Züge von verwandten dämonischen Figuren annimmt, das Hauptinteresse erregt. Seine Schicksale werden betrachtet, und Polidoris leidender Held wird nur eine Episode im Leben des „interessanten" Vampyrs. Besonders deutlich ist diese Rollenverteilung bei Wohlbrück, während Heigel sich enger an sein Vorbild anschliefst.

Der weibliche Vampyr.[2])

Schon die „Braut von Korinth" hat uns einen weiblichen Vampyr repräsentiert und dabei an eine der vielen Sagen angeknüpft, in denen tote Frauen zurückkehren und mit ihren Ehegatten das alte Leben fortsetzen. Nach dem Erscheinen der Polidorischen Novelle lag es nahe, die Sache so darzustellen, als ob die auferstandene Frau das Blut Lebender zur Erhaltung ihres eigenen Lebens brauche. In diesem Sinne ist Raupachs Märchen „Lafst die Toten ruhn"[3]) (1823) eine Nachbildung der Pseudo-Byronschen Erzählung,[4]) während seine nicht eben besonders tiefe oder poetische Moral Eigentum des Verfassers ist und seine allgemeinen Voraussetzungen und Situationen an altbekannte Motive des Ritterromans, die in der Romantik eine vertiefte Behandlung gefunden haben, anknüpfen.

---

[1]) Ein Ballet „Il vampiro" (Mailand 1861) von Rotta, Musik von Paolo Giorza, blieb mir unbekannt.

[2]) Hierher gehört wohl die mir unerreichbare Erzählung „Der Vampyr oder die blutige Hochzeit. mit der schönen Kroatin. Eine sonderbare Geschichte vom böhmischen Wiesenpater. Erfurt 1812."

[3]) Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1823. Leipzig. XV: 35—88.

[4]) Karoline Pichler an Therese Huber, 29. Oktober 1822. Grillparzer-Jahrbuch III: 324.

Walter von Burgund verlebt in schwelgender Sinnenlust herrliche Tage an der Seite seiner Gattin Brunhilde; nach ihrem frühen Tode heiratet er aber bald die schöne Swanhilde, deren Sanftmut die feurige Natur des Gatten in wohlthätigen Schranken hält. Zwei Kinder waren ihrer Ehe entsprossen, als die Erinnerung an die Reize Brunhildens Walters Phantasie entflammt und ihn an das Grab der Toten treibt, wo er Nächte lang in die taube Erde hinabfragt: willst du ewig schlafen? Ein mächtiger Zauberer warnt ihn vor den furchtbaren Folgen; als aber Walter nicht abläſst von seinem Wunsche, gewährt er ihm die Erweckung Brunhildens. Langsam gewöhnt sich die Auferstandene in einem einsamen Schloſs ans Tageslicht, und Walter führt sie in seine Heimat. Er giebt Swanhilden den Scheidebrief und genieſst mit Brunhilde nochmals alle Wonnen leidenschaftlicher Liebe. Aber alle andern Bewohner des Schlosses ergreift wildes Grauen, bald zum Entsetzen gesteigert; denn Brunhildens Leben wird nur gefristet durch warmes Menschenblut, gesogen aus noch jugendlichen Adern. Die Kinder haucht sie an mit dem Veilchenduft ihres Mundes,[1]) daſs sie einschlafen, und saugt dann das Blut aus ihrer Brust. Selbst Walters Kinder fallen ihrer Begierde. Und nachdem alle jungen Leute getötet oder entflohen sind, nimmt sie ihr Leben aus Walters Brust. Aber mit seiner Kraft sinkt auch die Leidenschaft für sie; er zieht auf die Jagd, und hier läſst ein Adler eine Wurzel vor seine Füſse fallen. Sie schmeckt bitter, und Walter wirft sie fort; aber er ist für diesmal gefeit gegen den bezaubernden Hauch Brunhildens und erwacht, wie sie ihm eben das Blut aussaugt. Entsetzt eilt er fort; aber wohin er auch flieht, stets liegt er am Morgen in ihren Armen. Er sucht Hilfe bei dem alten Zauberer, der ihn in eine sichere Höhle führt; in der Nacht des Neumonds schläft Brunhilde menschlichen Schlaf und wird von Walter auf den Rat des Zauberers ermordet. Walter irrt in rastloser Verzweiflung umher und sucht Swanhilde auf; aber der Tod der Kinder trennt sie von ihm auf immerdar. Eine schwarze Jägerin mit einem Raben statt eines Falken auf der Hand spricht Walter um Herberge für sich und ihr Gefolge an.

[1]) Vgl. oben S. 60.

Sie hat Swanhildens Züge und tröstet ihn; bald hält er um sie an, und die Hochzeit wird gefeiert. Aber auf dem Brautlager verwandelt sie sich zur riesigen Schlange,[1]) umwindet mit tötlicher Kraft seinen Leib, alles versinkt, und eine Donnerstimme ruft: Laſst die Toten ruhn.

Es ist deutlich, daſs die Erweckung der Toten, die Art ihrer Ernährung, das Strafgericht am Schlusse der eigentlichen Fabel aufgepfropft sind, um einem oft variierten Thema eine neue, beliebte Form zu geben. Die Romantik hatte mit ihrer Vorliebe für seltsame Lebewesen, für Experimente mit Bluttransfusionen[2]) und künstlicher Menschenerzeugung auch jene Kreise interessiert, die nicht unter ihrem unmittelbaren Einfluſs standen. Und so hat Raupach das alte Thema der Bigamie, das auch in der Romantik mächtig fortwirkte, in die seltsamen Formen der Vampyrnovelle gekleidet, ohne im wesentlichen das Gebiet des Ritterromans zu verlassen. Diesem steht ja auch sein nüchternes Temperament, das die schauerlichsten Dinge mit klüglicher Überlegung und besonnener Ruhe darstellt, viel näher als der nervösen und leidenschaftlichen Art der Romantik. Daneben hat er Motive aus jenen alten Sagen von Karl dem Groſsen und von Harald Schönhaar entlehnt, die Fouqué in den „Musen" 1812 nacherzählt hatte,[3]) und an Fouqués unechte Germanen erinnern seine Personen auf Schritt und Tritt.

So läſst das Märchen bei der groſsen Fülle von Entsetzlichem doch ziemlich kalt. Es zerstört die Wirkung vollständig, daſs Walter von allem Anfang an weiſs, das geliebte Weib sei eine Tote. Wir brauchen die Situation nicht gerade mit der unerreichbaren „Braut von Korinth" zu vergleichen, um zu fühlen, wie unsäglich brutal diese Vorstellung ist. Walters ruhiges Genieſsen der Toten ist so ungeheuerlich, so unmenschlich, daſs wir jeden Maſsstab für die Gefühle des Helden verlieren, seine Verzweiflung, seine Reue kaum mitempfinden. Brunhilden hinwiederum fehlt jenes geheimnisvoll Schauerliche, das diese Gestalt interessant machen könnte. Sie ist

[1]) Vgl. Heine, Doktor Faust, Schluſsscene.

[2]) Vgl. z. B. Arnims „Kronenwächter".

[3]) Vgl. oben S. 16.

fast nur eine Puppe, der Leben verliehen ist, ein Leben, das sich kaum von dem anderer Menschen unterscheidet, wie denn auch ihr Blutdurst nichts Dämonisches an sich hat.

Um die farblosen Charaktere zu beleben, hat Raupach eine Menge zusammenhangloser, oft sinnloser Märchenmotive mit dem Stoffe verwoben. So spielt der Zauberer eine recht klägliche Rolle, der wie ein Zauberlehrling die Geister, die er beschwor, nicht bannen kann. Das Motiv der heilenden Wurzel, der sichernden Höhle wird angeschlagen, um rasch bedeutungslos zu verklingen. Recht läppisch ist das Gespenstische in dem Aufzug der schwarzen Jägerin hervorgehoben; wie ganz anders hätte wohl Schiller solche „bedenkliche Zeichen" angedeutet, wenn es ihm beschieden gewesen wäre, seine „Rosamunde" auszuführen, welche hier eine seltsame Übereinstimmung mit Raupach aufweist.[1]) Kreuzweg und Neumond, Adler und Rabe, Totenbeschwörung und Gespensterjagd versuchen der Erzählung äufserlich die Färbung des Geheimnisvollen zu geben, das ihr innerlich fehlt; auch die Sprache ist bemüht, einen schaurigen Eindruck zu erzielen, ohne stärkeren Erfolg als die andern rein äufseren Mittel. Die germanischen Namen, das altertümelnde Pathos, die Zeitrechnung mit Mondphasen, die immer wiederholte, bedeutsame Verwendung der Siebenzahl sollen in der Art der Fouquéschen „Undine" das Sagenhafte beglaubwürdigen. Alles ohne viel Wirkung. Das Verstandesmäfsige, das nach Raupachs Art überall trotz allem Märchenhaften zum Vorschein kommt, war dem Stoffe naturgemäfs feindlich, liefs eine gläubige und daher glaubhafte Behandlung der Sage nicht aufkommen. So meint schon Karoline Pichler, dafs den Märchen Raupachs „jenes finstere genialische Leben abgeht, welches die Produkte jener beiden Geister [Byron und E. T. A. Hoffmann] beseelt". Raupach scheint ihr „überwiegend Verstand zu haben und weniger Phantasie".

Wie Raupach stofflich an die „Braut von Korinth", so schliefst sich eine Gruppe von Erzählungen in ihrem Thema an jene schwächliche Nachahmung der Goetheschen Ballade an, die unter dem Namen des Malers Müller erschienen ist:

[1]) Vgl. Schiller, Sämtl. Schriften, hg. v. Goedeke XV: 1: 349 ff.

die aus Gram gestorbene Braut rächt sich an dem treulosen Geliebten.[1]) Bei aller Grausamkeit und Brutalität ist dieses Motiv poetisch verwendbar, wirksamer jedenfalls in seiner natürlichen tragischen Gestalt als mit der sentimentalen Wendung, die G. A. Meifsner dem Geschmack seiner Zeit entsprechend der Geschichte gegeben hat, indem er die verlassene Braut den Geliebten zur Treue gegen ihre Nachfolgerin mahnen läfst.[2])

Schon lange vor dem Erscheinen der englischen Vampyrnovelle haben Joh. Aug. Apel und Friedrich Aug. Laun (Schulz) in ihrem „Gespensterbuch“[3]) die Geschichte der „Totenbraut“ erzählt, eines Fräuleins aus dem 14. oder 15. Jahrhundert, die so treulos gegen ihren Geliebten gehandelt habe, dafs dieser darüber gestorben sei; seine Erscheinung habe sie auch gerade in ihrer Hochzeitsnacht getötet. Seitdem habe ihr Geist die Fähigkeit, die Gestalt toter Frauen anzunehmen; er suche solche aus, die schönen Lebenden ähnlich sehen, und verlocke Liebende zur Treulosigkeit. Das „Gespensterbuch“ erzählt nun, wie der Duca di Marino, der seine Braut verlassen habe, von der Totenbraut, die ihm in Gestalt der toten Zwillingsschwester einer schönen Gräfin erschienen, dazu bewogen worden sei, die der Toten überaus ähnliche Libussa zu heiraten. In der Hochzeitsnacht habe die Toten-

---

[1]) Ähnlich ist eine Sage aus Lyon, nach welcher der Mörder seiner Frau drei Jahre mit dem Gespenst der Ermordeten schlafen mufs und von ihm gequält wird. (Vgl. Mme de Genlis, Les Chevaliers du Cygne, und Histoire des vampires, S. 183 f.) Vgl. ferner Kazners bekannte Bänkelsängerromanze „Heinrich und Wilhelmine“ (in: Die Schreibtafel, Mannheim 1779), Eberhard Friedrich Hübners „Das Skelett oder der bestrafte Meineid“ (in seinen „Vermischten Gedichten . . . .“ Erste Sammlung. Stuttgart 1788. S. 260) und Erk und Irmer, Liederbuch des deutschen Volkes. Leipzig 1845. S. 246. Auch die Willis sind oft verlassene Bräute, vgl. Pabst, Über Gespenster in Sage und Dichtung. Bern 1867. S. 36 ff. Vgl. noch Paul Heyse in seiner herrlichen Novelle „Beatrice“ (Werke VIII: 209): „Ich dachte wahrhaftig im ersten Schrecken, meine arme Geliebte habe sich umgebracht, und ihr ruheloser Geist besuche mich, um mir das Blut auszusaugen“.

[2]) „Der Besuch nach dem Tode“. In „Erzählungen und Dialogen“. Leipzig 1781 ff. (Vgl. R. Fürst, G. A. Meifsner. Stuttgart 1894. S. 17 f.) Dramatisiert von Karl Martin Plümicke. Berlin 1788.

[3]) Leipzig 1810—11.

braut wieder in der Gestalt der toten Schwester den Platz der Braut eingenommen und den untreuen Liebhaber getötet.[1])

Diese mit massenhaften Schauerlichkeiten ausgeschmückte Gespensternovelle leitet zu einem Roman, welcher aus der Totenbraut einen wahrhaftigen weiblichen Vampyr gemacht hat. Schon in dem Roman „Lord Ruthwen, ou les vampires" findet sich eine Episode von einem weiblichen Vampyr, der seinen Geliebten verfolgt. In Theodor Hildebrands „Der Vampyr oder die Totenbraut" (1828)[2]) steht die verlassene Geliebte, die nach ihrem Tode den Treulosen als Gespenst aufsucht und ihn zur Ehe zwingt, im Mittelpunkt der Handlung.

Der russische Oberst Alfred von Lobenthal hatte in der Walachei, wo er verwundet darniederlag, seiner Pflegerin, der schönen Lodoiska, die Ehe versprochen, aber nach seiner Rückkehr in die Heimat eine andere Verbindung geschlossen. Lodoiska ist gestorben und folgt nun als Vampyr dem treulosen Geliebten in sein böhmisches Schlofs, weifs sich Eingang in die Familie zu verschaffen und tötet in ihrer Blutgier Kinder und Gattin des Obersten, ohne dafs jemand ahnt, dafs ihr häufig wiederholtes Saugen die Ursache des rätselhaften Todes sei. Endlich bestimmt sie Alfred zur Hochzeit; aber als er ihr vor dem Altar den Handschuh von der stets bedeckten Linken reifst, erblickt er die knöchernen Finger eines Skeletts, und Lodoiska stürzt leblos zu Boden, aus drei geöffneten Wunden blutend. In der dritten Nacht nach diesem Ereignisse erhebt sie sich wieder mit den Strahlen des Mondes aus ihrem Grabe und saugt den Obersten zu Tode.

---

[1]) Die Sagen von solchem gewaltsamen Tode in der Hochzeitsnacht, die seit dem Ritter von Staufenberg erklingen, haben eine düstere reale Grundlage, nicht allzu seltene Fälle von Sadismus, der in der Brautnacht zum Ausbruch kam. Voigt, Kurtzes Bedenken etc. (Leipzig 1732) führt einen nach dem Arzte Philipp Salmuth erzählten Fall auf Hundswut zurück, und ganz ebenso ein Wiener Flugblatt vom Jahre 1847: „Gräfsliches Ende des französischen Notars Rappon, der in der Brautnacht die Hundswut bekam und die Braut ermordete". Eine ähnliche Sage wird jedem Besucher des St. Peters-Kirchhofes in Salzburg vor einem Grabe mit sieben Kreuzen erzählt: ein Mann habe siebenmal geheiratet und jedesmal in der Brautnacht die Frau zu Tode gekitzelt. — Vgl. S. 20.

[2]) Ein Roman nach neugriechischen Volkssagen. Leipzig 1828.

Diese gräfsliche Geschichte erzählt Hildebrand unter Hinzufügung einer solchen Menge von greulichen, ja ekelhaften Einzelheiten, dafs gar bald jede Empfindung abgestumpft wird. Von einer Charakteristik der einzelnen Personen ist keine Rede. Lodoiska selbst vollführt offenbar die Befehle einer höheren Macht und ist oft mit ihrem Henkersamt unzufrieden; aber das ist nur leichthin angedeutet. Sie ist eine blofse Maschine in den Händen des Verfassers und giebt zudem so oft und deutlich ihre Natur zu erkennen, dafs wir über die Blindheit der handelnden Personen billig staunen. Der Oberst, welcher mit seiner Gattin in glücklichster Ehe lebt, nach der Rückkehr der Jugendgeliebten und nach dem Tode seiner Frau Lodoiska ohne Bedenken heiratet, erweckt weder Sympathie noch Interesse. Die andern Figuren sind ganz schablonenhaft gezeichnet, so vor allem der aufgeklärte Arzt Wildenau und der biedere Soldat Werner, beides alte und oft gebrauchte Typen. Die sonderbarste Gestalt ist wohl der gespenstische Diener der Lodoiska, der riesenhafte Ladislaus, der mit widrig rohen Zügen gezeichnet ist. Lodoiska will in Alfreds Schlofs aufgenommen werden, und zur rechten Zeit verbrennt ihr Haus und darin der gräfsliche Bediente. Man fand „die Überbleibsel eines fürchterlich verstümmelten und verbrannten Leichnams, der schon in Verwesung übergegangen war. Er verpestete die ganze Luft umher.“ Mit solchen, physischen Ekel erregenden Mitteln sucht Hildebrand zu wirken. Und so hat schon ein gleichzeitiger Kritiker ein vernichtendes Urteil über den Roman gefällt: „Wird selbst das beste Lied matt, wenn es zu viel Verse hat, um wie vielmehr das Gräfsliche, wenn es sich immer und immer wiederholt . . . Hätte der Verfasser doch ein besseres Vertrauen zu den Lesern gehabt und den durch die vermiedenen Wiederholungen gewonnenen Raum dazu verwendet, den Schmerz der Gestorbenen, wider ihren Willen den Geliebten quälen zu müssen, wenigstens anzudeuten. Dadurch war die Sage ins Romantische hinüberzuziehen, das teuflisch Fratzenhafte und das Langweilige in der Behandlung zu meiden. Für Stoffe der Art ist das Vernichtendste, die Grillen einer düsteren Phantasie platt und kahl aufzufassen.“ [1])

[1]) Blätter für litterarische Unterhaltung, Jg. 1828: Beilage 8.

Zeigt Hildebrand wenig Fähigkeit, einen Roman mit einem so schwierigen und leicht widerwärtigen Stoff zu füllen, so hat er andererseits sich wohl auf die Mittel verstanden, das grofse Publikum zu locken. Mit dem Haupttitel spekuliert er auf die Byronomanie, mit dem Untertitel auf den Philhellenismus des deutschen Volkes. Und damit keine litterarische Neigung der Leser unbefriedigt bleibe, hat er seinem Gespenst den Namen der Titelheldin von Cherubinis beliebter Polenoper gegeben.

Versieht er so sein Machwerk mit einem auffallenden Aushängeschild, so ist im Gegensatze dazu der Inhalt kaum unterschieden von jener Fülle von Gespensterromanen, die um die Wende des 18. und des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Lesefutter bildeten. Die stofflichen Motive dieser Gattung sind mit der Technik der Erzählung und mannigfachen Äufserlichkeiten dem Ritterromane entlehnt, und so erklärt sich uns die Ähnlichkeit der Hildebrandschen „Totenbraut" mit dem Märchen von Raupach. Die beiden Schriftsteller sind von verwandten Formen, dem Ritter- und dem Gespensterroman, ausgegangen und haben diesen mit dem Vampyrthema ein modernes, romantisches Mäntelchen umgehängt, um sein abgenütztes Gewand zu verhüllen. Man würde fehlgehen, wollte man diese Produkte der jungromantischen, von Byron beeinflufsten Litteratur beizählen; die romantischen Zuthaten zu altem litterarischen Gemeingut dienen nur geschäftlichen, nicht künstlerischen Absichten.

Hildebrands „Vampyr" besonders repräsentiert uns jene niedrigste Gattung der Tageslitteratur, welche, von talentlosen Spekulanten betrieben, die genialen Launen der Romantiker in nüchternen, mehr Ekel als Schauder erregenden Romanen breittrat und mit der Ausmalung abscheulicher Blutscenen die gemeinsten Instinkte der Menschen zu kitzeln suchte.

Spindlers Novelle.

Während die bisher behandelten Dichtungen die Vampyrgestalt als unbezweifelte Voraussetzung annahmen und sich daher auf dem Gebiete der Gespenstergeschichte oder des Märchens bewegten, führte Spindler in seine 1826 erschienene

Novelle „Der Vampyr und seine Braut“[1]) die Vampyrsage nur ein, um sie als Grundlage für eine raffinierte Intrigue zu benutzen. Der Held der in der „neuesten Zeit“ spielenden Erzählung ist ein Scheintoter, der, durch Ringdiebe aus dem Grabe erweckt, nicht mehr zur ungeliebten Frau zurückkehrt und ein neues Glück an der Seite eines Weibes sucht. Der Stoff ist uralt. Meistens ist es freilich die Frau, welche stirbt und vom Liebhaber geweckt und geheiratet wird. In dieser Form findet sich das Motiv unzähligemal in der Sage,[2]) Boccaccio (Dec. X, 4) hat es aufgegriffen, aus ihm schöpfte der Holländer Cats, dessen Gedicht von dem Danziger Poeten Johann Peter Titz frei übersetzt wurde,[3]) und in letzter Linie liegt Shakespeares „Romeo und Julie“ derselbe Gedanke zu Grunde.[4]) Nach Spindler hat Heine, den ja die Liebe zu einer Verstorbenen, zur toten Maria, so anhaltend beschäftigt hat, eine ähnliche Gestalt in seinen „Florentinischen Nächten“[5]) gezeichnet, indem er den Sagen von der im Grabe gebärenden Frau[2]) folgt. Hier heifst die Tänzerin Laurence „ein verfluchtes Gespenst, ein Vampyr, ein Totenkind“, weil sie von ihrer Mutter im Grabe geboren wurde, die von einigen Kirchhofsdieben ganz lebendig und in Kindesnöten gefunden worden war. Jean Paul hat das „Romeo- und Julie“-Motiv im „Siebenkäs“ humoristisch gewendet,[6]) und in neuester Zeit hat

---

[1]) „Nachtstück aus der neuesten Zeit“. In „Zwillinge. Zwei Erzählungen nebst einem Anhange von Originalbriefen“, Hanau 1826, dann in „Je länger, je lieber. Erzählungen und Novellen“, Stuttgart 1830 (ohne den Untertitel); in den Werken (Stuttgart 1831—54) XVI: 68.

[2]) Vgl. oben S. 11.

[3]) „Leben aufs dem Tode, oder Grabes Heyrath zwischen Gaurin und Rhoden“ in Joh. Peter Titz' Deutschen Gedichten. Hg. v. L. H. Fischer. Halle 1888. S. 18, 273; vgl. Bolte, Deutsche Litter.-Zeitg., Jg. 1888: 737.

[4]) Vgl. Zs. f. vgl. Litteraturgesch. N. F. VII: 149 ff. (Fränkel.)

[5]) Werke (Elster) IV: 374 f.

[6]) Ein seltsamer Vorklang des „Siebenkäs“ ist das Lustspiel mit Gesang „Gestorben und entführt“, Frankfurt a. M. 1789. Frau von Rosenthal flüchtet mit einem Engländer, den sie hauptsächlich wegen seiner vornehmen englischen Art liebt. Eine Wachsfigur wird an ihrer Statt begraben und dem Gatten ihr Tod gemeldet. Er entdeckt den Betrug und fügt sich. — Vgl. auch Kleine Geschichten und Romane... Erfurt 1798—1802. I. Band: Franziska de Leveillard (Euphorion II: 182, Müller-Fraureuth).

Zola den Stoff in seiner Novelle „La mort d'Olivier Bécaille“ parodistisch behandelt. Spindler hat der Geschichte dämonische Färbung gegeben, indem er das gespensterhafte Wesen, das bleiche Aussehen des Scheintoten geflissentlich betont, indem er Personen einführt, die ihn in seinem ersten Leben gekannt haben und ihn nun für ein Gespenst halten müssen. Damit hat er freilich auch der ganzen Erzählung eine ironische Wendung gegeben, die recht schlecht in den Wust von Greuelthaten pafst, den er dem Leser vorführt.

Angelo Marsigli ist unglücklich verheiratet. Er flieht aus Neapel nach M*** (Mailand?), erkrankt hier, wird für tot gehalten und begraben. Totengräber, die seinen Schmuck rauben wollen, erwecken ihn; er eilt nach Deutschland, tritt dort unter falschem Namen auf und lernt Florentine von Hersfeld, eine reizende Witwe, kennen und lieben. Aber mannigfache Hindernisse stellen sich einer Heirat in den Weg. Antonie von Maltingen, die einstige Maitresse des Herzogs, wird von Angelo verschmäht und benutzt ihre Kenntnis von seinem Abenteuer zu einer empörenden Doppelintrigue. Angelo widersteht ihren Lockungen; Florentine aber, in der Überzeugung, ein Gespenst, ein Vampyr stelle ihr nach, verschliefst ihm die Thüre. Plötzlich erscheint auch seine Frau in der Stadt; er mufs fliehen. Nur einmal will er noch Florentine sprechen und kommt gerade zurecht, um Harduin von Lissa, den Bundesgenossen Antoniens, der Florentinens Ehre bedroht, zur Rechenschaft zu ziehen. Ein Duell wird verabredet, Angelo bleibt bei dem Kinde Florentinens allein zurück, als seine Gattin Theresa, die ihn mit seiner Braut vermutet, eintritt und nach einem erregten Wortwechsel den Knaben mit dem Dolche verwundet, um Angelo furchtbarsten Schmerz zuzufügen. Sie flieht. Angelo saugt dem Knaben das Blut aus der Wunde und wird in dieser Situation, die eine Bestätigung des Gerüchtes scheint, überrascht; er eilt fort und fällt im Duell. Sterbend wird er zu Florentinen gebracht, wo sich sein wahres Schicksal und seine treue Liebe — zu spät — offenbaren. Die beiden Bösen entgehen der Strafe nicht. Harduin läfst das Fräulein von Maltingen aus seinen Armen in das Gefängnis führen. Er selbst fällt im Duell mit dem Bruder Angelos,

der durch Antonie, die sich wie Harduin ihres Genossen entledigen wollte, die That des Hauptmanns von Lissa erfuhr.

Spindler hat mit scharfen, oft allzuscharfen Zügen die handelnden Personen gezeichnet. Sein Hauptinteresse steht wie in den meisten seiner Erzählungen auf seiten der Intriganten, welche mit einer wahren Lust am Teuflischen geschildert sind. Schon die zeitgenössische Kritik hat an der Grauenhaftigkeit der Gestalten, welche „aus Rachsucht, der einzigen Leidenschaft, die ihnen aufser der gröbsten Sinnlichkeit geblieben"[1]), das Lebensglück des Helden zerstören, berechtigten Anstofs genommen. Und wenn wir auch die Kraft der Charakterschilderung anerkennen, so ist doch nicht zu leugnen, dafs bei der Zeichnung ins Kolossale des Individuellen gar zu sehr vergessen, das Schablonenhafte allzu aufdringlich dargestellt ist. Antonie von Maltingen steht in einer ehrwürdigen litterarischen Tradition, die von Lessings Marwood ausgeht und in Adelheid von Walldorf und Lady Milford ihren charakteristischesten Ausdruck gefunden hat. Und mit dieser Figur ist das ganze Verhältnis der Personen unter einander aus dem „Götz von Berlichingen" entlehnt. Wie dort, so steht auch hier der Mann zwischen der sanften, häuslichen Frau und dem dämonischen Kraftweib, wie dort empfängt der Liebhaber, der bei dem Verbrechen behilflich ist, von der Intrigantin den höchsten Lohn. Antonie hat kaum einen originellen Zug. Ihre ganze Lebensgeschichte ist aus Reminiscenzen an die bekannten Muster zusammengestellt. Wie ihre Stellung in der Novelle selbst aus dem „Götz" entlehnt ist, so entspricht ihre Vergangenheit als Maitresse des Herzogs der Lady Milford, an welche auch die verführerische Toilettescene erinnert. Nur ist Antonie noch sinnlicher und grausamer als Adelheid, kälter und leidenschaftsloser in ihrem äufseren Gebahren. Harduin von Lissa ist ihr ebenbürtig. Er hat nichts mehr von der unbedingten, zu wahnsinniger Leidenschaft gesteigerten Hingebung des Knappen Franz. In seiner brutalen Gemeinheit ist er noch abstofsender als seine weibliche Bundesgenossin, und die rohe Art, wie er sich Antoniens entledigt, drückt ihn fast auf das Niveau der Bösewichte im Ritterdrama

[1]) Blätter für litterarische Unterhaltung, Jg. 1827: Beilage 7.

herab. Vergebens ist seine Entschuldigung, die in dem an Antonie gerichteten Vorwurf liegt: „Du hast dem Jüngling seine Seligkeit abgestohlen und ihn zum sittenlosen Manne geprägt, aber dich dafür zu strafen, ist er tugendhaft genug“ — er erscheint nur noch erbärmlicher durch seine hinterlistige Rache an dem Weibe, dessen Reize er eben erst genossen, so erbärmlich, wie Goethe den Mörder in der ersten Fassung des „Götz“, freilich mit bewufster Absicht, gezeichnet hat. — Mit viel weniger Sorgfalt als die beiden Intriganten ist das Liebespaar gezeichnet; Florentine leichtgläubig und sentimental, schwärmerisch und hingebungsvoll, Angelo vornehm und edelgesinnt, tapfer und leidenschaftlich. Aber es ist Spindler nicht geglückt, den schwachen, unehrlichen Mann, der im Begriffe ist, die geliebte Frau durch eine ungültige Ehe ins Unglück zu stürzen, sympathisch zu machen. Am besten gelungen ist die Figur des Herrn von Eschen[1]), Florentinens Bruder. Er gehört zu der in der romantischen Litteratur zahlreich vertretenen Sippe der Wahnsinnigen und ist mit Farben gezeichnet, die ihn neben die grofsartigsten Gestalten in Tiecks und E. T. A. Hoffmanns Novellen stellen. In der Familie Eschen werden die männlichen Mitglieder in einem gewissen Alter wahnsinnig; Florentinens Bruder ist nun darüber irrsinnig geworden, dafs er Arzneikunde studierte, um dem Wahnsinn zu entgehen. Mit grandioser Grauenhaftigkeit hat Spindler seine Delirien geschildert. Es sieht in allen Menschen nur Gerippe. „Wo ich eintrete, wandeln Skelette um mich. Im Ballsaale drehen sie sich von bunten Lappen umflattert — im Spielzimmer wechseln sie mit knöchernen Fingern die Karten. Trete ich in die Kirche, so paukt ein predigendes Gerippe die Kanzel. Besuche ich die Parade, so schwingen dürre Knochenarme die glänzenden Waffen — marschieren klappernde Beine nach dem Takte der Trommel. Das Gräbervolk läuft in den verschiedensten Verrenkungen über die Strafsen. Begegnet mir ein Freund und umarmt mich in fröhlichem Ungestüm, . . . seine Maske täuscht mich nicht. Kaum hat er den Hut gezogen, so gähnt mir schon das weite Maul des Schädels den hohlen: Guten

[1]) Der Name ist ihm wohl ohne Absicht mit Grillparzers Jaromir gemeinsam.

Morgen zu! Auch du, mein Schwesterchen ..... dein Kind ...". — Die Vorliebe der Zeit für die Nachtseiten der menschlichen Seele, der ja schon in der Wahl des Vampyrthemas glücklich entgegengekommen war, hat diese entsetzliche Gestalt erzeugt. — Die übrigen Personen sind mehr oder weniger konventionell gezeichnet, mit den Formen der besten Gesellschaft vertraut und in ihnen befangen.

Die Sprache der Novelle ist von einer bei Spindler nicht allzu häufigen Vollendung. Die Erzählung fliefst leicht dahin, der Dialog ist knapp und packend, einzelne Stellen von dramatischer Wirkung. Der leichte Konversationston ist vorzüglich getroffen, während anderseits die Sprache der Leidenschaft warm und lebendig erklingt. Die Vorliebe für das Düstere zeigt sich auch hier, so in der Erzählung von Angelos Tod und Erwachen, in Eschens Wahnsinnsepisoden, in der absichtlich undeutlichen Schilderung von Angelos Rettungsthat an dem verwundeten Kinde. Wie die Namen Harduin, Florentine, so zeigt auch die äufsere Form das Muster des Ritter- und Gespensterromans; fast die ganze Novelle ist dialogisiert, es wird sehr wenig berichtet, sondern das meiste von den handelnden Personen gesprochen. Ein Brief Angelos an seinen Bruder teilt die Dinge mit, welche als Geheimnis des Scheintoten nicht besprochen werden können.

Diese geschlossene, knappe Form weist auf das Drama. Und so hat auch der Berliner Buchhändler und Journalist Alexander Cosmar die Novelle in Auftritte geteilt, die einzelnen Reden mit Aufschriften versehen und auf diesem ziemlich einfachen Wege ein „Drama" geschaffen[1]). Die Vorgänge

[1]) Der Vampyr, Trauerspiel in 5 Abteilungen; nach einer Spindlerschen Erzählung bearbeitet, Berlin, Cosmar & Krause, 1828. — Cosmar war anständig genug, seinen Namen zu verschweigen und Spindler zu nennen, während sonst, wie bei den später zu behandelnden Dramatisierungen von Zschokkes „Totem Gast", die Quelle oft nicht genannt wurde. Ein solches Vorgehen wurde offenbar nicht als Plagiat empfunden. Es war dies eine beliebte Art, wie besonders in Wien aus Ritter- und Räuberromanen gangbare Theaterstücke geschrieben wurden. Vgl. z. B. die zahlreichen Bearbeitungen Spiefsscher, Cramerscher und Zschokkescher Romane von K. F. Hensler, Leop. Huber, J. A. Schuster u. a. Noch 1839 erschien in Wien eine ähnliche „Dramatisierung" eines Bulwerschen Romans: „Die letzten Tage von Pompeji und dessen Untergang. Historisch-romantisches Gemählde von Adam Würth".

wurden in chronologische Reihenfolge gebracht, allzu häufiger Wechsel des Schauplatzes durch Zusammenziehung verschiedener Scenen vermieden, einzelne Auftritte durch einige Sätze eingeleitet und geschlossen. Die eigene Arbeit des „Verfassers" beschränkte sich auf die Hinzudichtung von zwei kurzen Monologen nach den von Spindler gegebenen Gedanken.

Der falsche Vampyr.

Der übermäfsig schaurige Stoff der Vampyrsage, der in den meisten dichterischen Bearbeitungen eher verstärkt als gemildert wurde, fordert geradezu zur parodistischen Behandlung heraus. Trotzdem hat sich die eigentliche Parodie nur in Frankreich öfter mit dem Vampyrstoff befafst[1]), und die zahlreichen Lustspiele und Humoresken, welche sich an die ernsten Dichtungen mehr oder weniger eng anschliefsen, verwenden stets dieselbe Situation zur Erzielung ihrer heiteren Wirkung: ein Fremder wird für einen Vampyr gehalten. Der erste, der diesem Motiv die Bühne gewann, war der treffsichere Scribe mit seiner zwei Tage nach dem französischen Melodrama „Le Vampire" aufgeführten Vaudeville gleichen Namens.[2]) Adolphe de Valberg (in einer Episode des Romans „Lord Ruthwen" ist von einer Familie d'Alberg die Rede), den man vermeintlich dreimal sterben sah, erscheint im Schlosse des Barons Lourdorff in Ungarn, als sich eben Hermance de

---

[1]) Gleich nach dem Erscheinen des französischen Melodramas entstand eine Reihe von Parodien darauf: „Cadet Buteux au Vampire, ou Relation véridique du prologue et des trois actes de cet épouvantable mélodrame, écrite sous la dictée de ce passeux du Gros-Caillou par son secrétaire Désaugiers". Paris 1820; „Les trois Vampires" de MM. Brazier, Gabriel et Armand (Variétés); „Le Vampire. Mélodrame en 3 actes. Paroles de M. Pierre de La Fosse, de la rue des Morts"; und noch 1875 schrieb Paul Féval seine prächtige Satire auf die Hyperromantik „La Ville Vampire", durch die Wahl des Stoffes ein deutlicher Beweis für die grofse Rolle, die unser Thema in dieser litterarischen Richtung spielte.

[2]) Scribe et Mélesville, Le Vampire. Comédie-Vaudeville en 1 acte. Théatre de Vaudeville. 15. Juin 1820. In: Oeuvres complètes de Eugène Scribe. Comédies. Vaudevilles. 2: VI (Paris 1876): 41. Sehr frei ins Deutsche übersetzt und der Gesangseinlagen beraubt von Friederike Ellmenreich. Mainz 1827. — Von Scribe wurde noch ein zweites, nicht gedrucktes Vaudeville, „Le vampire amoureux", in Paris aufgeführt.

Mansfred[1]), seine Jugendgeliebte, mit dem Hausherrn vermählt. Ihre Schwester Nancy (Ellmenreich: Ulrike), die den „Vampyr“ stets insgeheim geliebt, wird von ihm, der als Lord Ruthwen auftritt, in ihrer treuen Liebe erkannt und geheiratet. Prächtig ist die Vampyrfurcht gezeichnet, die auf dem ungarischen Schlosse herrscht, und damit war Scribe der Vorläufer der ganzen Reihe von Dichtungen, welche uns hier beschäftigen wird. In allen wird die komische Wirkung dadurch erzielt, dafs ein ganz harmloser Fremder von den geängstigten Einheimischen wegen seines Äufsern oder seines sonderbaren Betragens für ein blutgieriges Gespenst gehalten wird.

So macht sich Joseph von Auffenberg[2]) über die Vampyrgeschichten und über das gespenstische Unwesen auf den Opernbühnen lustig, indem er erzählt, wie er in den Zwanziger Jahren des Jahrhunderts einen russischen Grafen, der als Lord Ruthwell reist, für den Vampyr Ruthwen hält, ihn vermeintlich tötet, von einem herrlichen Triumphzug träumt, in welchem man ihn mit Chören aus dem „Freischütz“ und (absichtlich anachronistisch) aus Bellinis „Nachtwandlerin“ feiert, bis der Graf durch Nennung seines Namens ihn aus seinen Träumen und Zweifeln reifst. Die Anrede an seinen Degen „Morgan“, die aber leicht auf den Grafen zu beziehen ist, bot dem Ballet von Taglioni[3]) vielleicht den Namen des Vampyrs.

Zschokkes bekannte Novelle „Der tote Gast“ baut ihre Handlung auf einem ähnlichen Vorfall auf. Drei Herbesheimer Jungfrauen haben vor zweihundert Jahren einen Ritter aus der Gefolgschaft des fliehenden Winterkönigs durch ihre Liebsten ermorden lassen, und seither kommt dieser Ritter alle hundert Jahre am ersten Adventssonntag als „toter Gast“ nach Herbesheim, gewinnt die Herzen dreier Bräute und dreht ihnen den Hals um. Im Jahre 1820 wartet man ängstlich auf die Ad-

[1]) Frieder. Ellmenreich verändert die Namen in Baron Velhazy, Albert von Mansfeld, Leonore von Wallstein. Durch diese Namen aus dem dreifsigjährigen Kriege wurde vielleicht Taglioni bestimmt, sein Ballet in diese Zeit zu verlegen, wie ja auch bei ihm das Stück zum Teil in Ungarn spielt. Vgl. oben S. 107.

[2]) Sämtliche Werke. Siegen und Wiesbaden 1844. XVII: 257 ff.

[3]) Vgl. oben S. 107.

ventszeit. Friederike Bantes soll nach dem Willen ihres Vaters den reichen Bankier Hahn heiraten, obwohl sie ihren Jugendfreund, den Hauptmann Georg Waldrich, liebt. Zu ihrem Glück hält ihr Vater mit der ganzen Stadt Herbesheim ihren Bräutigam für den toten Gast und giebt die Tochter gerne dem Hauptmann, um sie und die Stadt von dem unheimlichen Fremden zu befreien. Da auch Hahn nur dem Willen seines Vaters gehorcht und schon eine andere gewählt hat, löst sich alles in Zufriedenheit auf.

Diese einfache Geschichte hat Zschokke mit all dem humoristischen Kleinkram, der ihm stets zur Verfügung steht, zu schmücken gewufst. Mit liebenswürdiger Gutmütigkeit wird die abergläubische Krähwinkelei der Herbesheimer geschildert, ohne den Kleinbürgern, auf deren Seite Zschokkes volle Sympathie steht, allzu wehe zu thun. Neben der vorzüglichen Schilderung der Bevölkerung ist der Charakter des „Papa Bantes" prächtig gezeichnet. Die glückliche Mischung von Gutmütigkeit und Haustyrannei, von Aufklärung und Leichtgläubigkeit, von Derbheit und Zartgefühl macht diese Gestalt zu einer der lebendigsten und anziehendsten unter den vielen humoristischen Figuren, die Zschokke in seinen Novellen gelungen sind. Alle anderen Personen der Erzählung stehen in Betreff ihrer Charakterzeichnung weit hinter Bantes zurück. Der Hauptmann ist in seiner kleinbürgerlichen, weichlichen Art vollkommen mifslungen, Friederike eine „muntere Liebhaberin" wie viele andere, nur die Mutter in ihrer klugen Ruhe und Besonnenheit gut charakterisiert. Ausgezeichnet sind die vielen humoristisch geschilderten Nebenfiguren, von denen einige kaum angedeutet und doch anschaulich vorgeführt werden.

Die Tendenz ist offenbar eine zweifache; sie richtet sich ebensowohl gegen die „modischen Versemacher mit ihren Wunder- und Heiligenliedern", gegen die „Esel von Bücherfabrikanten mit ihren Ammenmärchen", die „Heiden und Türken katholisch machen wollen", wie gegen die seichte Aufklärung, die Herr Bantes so wenig konsequent vertritt. Die verständige, aber tolerante Mutter trägt „einen vollständigen Sieg der Aufklärung" davon, und Herr Bantes mufs sich mit

der „Reifsaus-Minute" entschuldigen, die selbst der Stärkste und Mutigste einmal habe.

Zschokkes „Toter Gast" hat mehrere Lustspieldichter zu Bearbeitungen gereizt, die freilich weit hinter dem Original zurückblieben. Eines dieser Stücke, ein Lustspiel in 5 Akten von Wilh. Vogel,[1]) wurde im Jahre 1823 mit geringem Erfolg am Burgtheater aufgeführt[2]). In höchst primitiver Weise ist der Dialog aus den Wechselreden der Novelle zusammengeflickt, meistens mit wörtlicher Entlehnung, nur selten den Anforderungen der Bühne gemäfs verändert. Einige bei Zschokke angedeutete Episoden sind nicht eben zum Nutzen der Haupthandlung weiter ausgeführt. Vogel ist also ähnlich mit der Novelle Zschokkes verfahren, wie Cosmar mit dem „Vampyr und seiner Braut" von Spindler. — Mehr selbständige Erfindung zeigt in neuester Zeit die anspruchslosere Bearbeitung von Willibald Müller,[3]) welche den unheimlichen Fremden und die Tochter des Bürgermeisters in den Mittelpunkt der Handlung rückt und die Sage vom toten Gast zwei Verlobungen bewirken läfst; das Stück spielt bei ihm in der unmittelbarsten Gegenwart. — Am reichsten hat Ludwig Robert die einfache Novelle ausgeschmückt in seinem ungedruckten Lustspiel gleichen Titels, das am 5. Juni 1828 am königlichen Theater in Berlin zur ersten Aufführung gelangte.[4]) Er schickt nach Tiecks Muster einen Prolog voraus, in dem die Sage und Momus auftreten; die Sage erzählt genau nach Zschokke die Geschichte des toten Gastes zum Beweise dafür, dafs gerade sie die Fähigkeit habe, die Langeweile zu vertreiben. Analog der Sage hat dann Robert in der Milchschwester Friederikens und dem Polizeisekretär Rosenheim, in der alten Haushälterin Gertrude und dem Buchhalter Kilian die zwei anderen Brautpaare dargestellt, welche die Erscheinung des toten Gastes fürchten. Auch Robert hat es nicht verschmäht, einzelne Sätze wörtlich aus Zschokke herüberzunehmen, obwohl er besonders in der Charakterisierung der Nebenpersonen selbständig weiter-

[1]) Hs. im Archiv des k. k. Hofburgtheaters.

[2]) Vom 5. bis 24. Februar dreimal, in einer vieraktigen Bearbeitung.

[3]) In 2 Akten. Als Manuskript gedruckt.

[4]) Hs. im Archiv des königl. Schauspielhauses in Berlin.

gearbeitet hat. So rühmt die gleichzeitige Kritik die „höchst belustigende Figur“ des Buchhalters Kilian, wie sie überhaupt dem Lustspiel volles Lob zollt. Nur in Bezug auf das Vorspiel glaubt auch sie, „dafs der Verfasser nicht ganz wohl daran gethan hat, dem heiteren ansprechenden Stückchen den pomphaften Prolog vorauszuschicken“[1]).

Nicht frei von Zschokkes Vorbild ist eine Erzählung von B. Floriani „Der Vampyr“[2]), in welcher ein junger Mann, der aus politischen Gründen in eine entlegene Waldgegend geflohen ist und sich dort in eine Försterstochter verliebt, wegen seines scheuen, bleichen Wesens für einen Vampyr gehalten wird. Als nun gar seine allzu stürmischen Küsse an dem Halse Christinens eine rote Spur hinterlassen haben, lauert ihm der Förster nachts auf, um ihn mit einer bei Neumond gegossenen Kugel zu erschiefsen. Die letzte Situation, wie das Liebespaar entflieht und der Förster auf den Geliebten schiefst (glücklicherweise ohne zu treffen), erinnert von weitem wohl an O. Ludwigs „Erbförster“.

Weit mehr unter dem Einflufs Zschokkes steht der bekannte Schilderer bairischen Volkslebens Herman Schmid in seiner Novelle „Der Vampyr“[3]). Der Deutschamerikaner Tombstone hat einst seiner sterbenden Braut versprochen, ihren Leichnam nach Amerika nachzuholen, und wird bei der Ausführung des Gelübdes für einen Vampyr gehalten. Die Entführung des Sarges gelingt und gleichzeitig die Flucht eines jungen Liebespaares, dessen Verbindung Standesunterschiede trennen. Die sonderbare Art, wie der Mann mit dem ungewöhnlichen Namen auftritt, die Aufregung in dem Städtchen und die heitere Lösung sind in Nachahmung des „Toten Gastes“ dargestellt.

Gut in der Idee, aber äufserst primitiv in der Durchführung ist ein Schwank von G. Belly und C. Löffler[4]), in welchem ein junger Mann, der die Nachricht vom Tode des

---

[1]) Spenersche Zeitung. 26. Juni 1828.

[2]) Bohemia, Jg. 1841: No. 42, 43.

[3]) Alte und neue Geschichten aus Baiern. VI. Band. Leipzig o. J.

[4]) Guten Abend Herr Fischer! oder: Der Vampyr. Vaudeville-Burleske in 1 Akt von G. Belly und C. Löffler. Musik von W. Telle. Berlin, Bloch. Dilettantenbühne No. 103.

ungekannten Bräutigams bringt, für diesen und in der Folge für einen Vampyr gehalten wird, der schon ein junges Mädchen bedroht habe. Alles löst sich in Heiterkeit, und auch der Bräutigam war nur scheintot und heiratet die verlassene Verführte. Die Anlehnung an Zschokke, aber auch an die alte Lustspieltradition vom Liebhaber, der sich tot stellt oder andere tot sagt, um die Braut zu erringen[1]), ist deutlich.

Ebenfalls von Zschokke beeinflufst, aber auch direkt nach Scribes Muster gebildet ist Ulrich Franks (Ulla Wolf) harmloser Schwank „Ein Vampyr"[2]), in dem der unschuldige Reporter einer französischen Zeitung zwei junge Mädchen, deren Phantasie durch Romanlektüre verdorben ist, und mit ihnen alle anderen Schlofsbewohner erschreckt, weil sie ihn nach seinem Aussehen und seinen doppelsinnigen Reden für einen Vampyr halten. Die Mädchen lesen gerade eine Vampyrgeschichte, wie er mit einem „Guten Abend!" eintritt und sie in die Flucht jagt. Diese Situation, aus Marschners Oper genommen[3]), hat sich sogar etwas variiert in die Operette verloren; in den „Glocken von Corneville" erregt es allgemeines Entsetzen, wie der auftretende Liebhaber sagt: „Ich komme aus der andern Welt" (Amerika).

---

[1]) Eine Variante des Romeo und Julie-Motivs: Viel Lärm um nichts; im italienischen und französischen Lustspiel vom 16. bis ins 19. Jahrhundert: Sforza d'Oddi (I morti vivi 1576), Pagnini (I morti vivi 1600), Rota (La morta viva 1674), Douville (Les morts vivans 1654), Quinault (Le fantôme amoureux 1659), Boursault (Le mort vivant 1662), Sedaine (Der Tote ein Freyer, nach Sedaine. Wien 1778), „Unbesonnenheit und Leichtsinn oder der fälschlich angegebene Todte" (n. d. Fr. Freyberg 1788), Martinville; dann in Übersetzungen und Nachahmungen der Franzosen schon A. Gryphius (Das verliebte Gespenst 1660, nach Quinault), Kotzebue, Kurländer (Der tote Neffe), Fr. Eberh. Rambach (Der Scheintote), Leopold Huber (Der Scheintote), Th. H. Friedrich (Die Scheintoten), F. L. W. Meyer (Der Verstorbene), C. Lebrun (Die Verstorbenen), M. Tenelli (Der Verstorbene). Fr. v. Holbeins „romantisches Gemälde" „Der Verstorbene" gehört nicht hieher. Vgl. Paers Oper „Die lebenden Toten", auch u. d. T. „Der Scheintote". Von einem Ballet „Der lebendige Tote" berichtet „Der Freimütige", Jg. 1803: 199. Dazu das andere Motiv der Prüfung durch das Totstellen des Gatten; schon bei den englischen Komödianten ein Stück „Der scheintote Mann", dann vor allem Molière.

[2]) Wiener Theater-Repertoire. 325. Lieferung. Wien 1877.

[3]) Nach Emmys Ballade tritt Ruthwen auf: „Guten Abend, ihr schönen Kinder".

Der Vampyr in der modernen Litteratur.

Die poetischen Bearbeitungen des Vampyrstoffes fallen zum gröſsten Teil in die Zwanziger Jahre, in die Zeit der siegreichsten Verbreitung der Prinzipien der Romantik, welche durch ihre englischen und französischen Tochterschulen ausgiebigste Unterstützung erhielt. Mit der Herrschaft der Romantik ist auch die Blütezeit für die Vampyrdichtungen zu Ende; die Dichtung beschäftigt sich in Deutschland nicht mehr mit dem Stoffe, während ein kultureller Nachzügler wie Ruſsland nun erst seinen bedeutendsten Beitrag zur Vampyrlitteratur liefert. Die deutschen Schriftsteller, die in dieser Zeit der Vampyrsage ihr Interesse zuwenden, kennen sie aus ihren Wanderungen auf der Balkanhalbinsel und nehmen sie als ein kulturhistorisches, durchaus unlitterarisches Moment in ihre Romane und Reisenovellen auf. Erst die Neuromantik unserer Tage hat, gar häufig in Nachbildung einer Meisternovelle Turgenjews, sich wieder dem Stoffe zugewandt und die Gestalt des Vampyrs in ihre reiche Symbolik eingefügt.

Ganz in das Gebiet der kulturhistorischen Schilderung gehört eine Novelette[1]), welche die Geschichte eines russischen Adeligen erzählt, der von seinem Arzt in dem Spleen erhalten wird, er werde zur Zeit des ersten Schneefalls von einem Vampyr gesaugt. Eine Heirat rettet ihn aus den Krallen des dukatenlüsternen, menschlichen Vampyrs.

Das Centrum des Vampyrglaubens ist heute noch die Balkanhalbinsel, und so schildern denn Hans Wachenhusen und Karl May mit genauer Kenntnis von Land und Leuten Vampyrscenen, deren Lebendigkeit man das Erlebnis ansieht. Während der bekannte Jugendschriftsteller in seinem Reiseromane „In den Schluchten des Balkan“ eine Episode von einem ungarischen Knecht erzählt, der die verstorbene Braut des Bauernsohnes, den er vergiftet hat, um selbst den Hof zu bekommen, für einen Vampyr ausgiebt, nennt Wachenhusen, der fruchtbare Mitarbeiter zahlreicher Familienjournale, eine 250 Seiten starke „Novelle aus Bulgarien“ „Der Vampyr“[2]),

---

[1]) „Schwarze Melancholie“ von E. V. (wohl nicht E. Vacano). Gartenlaube, Jg. 1865: 410—12.

[2]) Stuttgart und Leipzig, o. J.

obwohl nur das Schlufskapitel diesen Namen mit Recht führt. Der eifersüchtige Priester Petrowic will den Aberglauben der Menge benützen und als Vampyr „durch seinen Kufs die schöne Marinka angesichts ihres Gatten der Hölle vermählen". Er wird getötet und sein Leichnam nach altem Brauch gepfählt. „Nichts verhinderte auf christlichem Friedhof die Ausübung einer der brutalsten Gewohnheiten, die der Aberglaube eines im Sklavenjoch entnervten Volksstammes von Geschlecht auf Geschlecht vererbt."

Alle diese Schilderungen deutscher Schriftsteller sind aus der mehr oder minder genauen Bekanntschaft mit dem Aberglauben östlicher Nationen, ohne einer künstlerischen Idee zu dienen, entstanden; der gewaltige Genius Iwan Turgenjews, dessen eigenes Volk noch heute mit tiefen Schauern an den entsetzlichen Vampyr glaubt, hat in grandioser Kühnheit die alte Sage mit phantastischer Erfindung vermählt und daraus eines seiner unsterblichen Meisterwerke geschaffen, die Novelle „Visionen". Übersinnliche Mystik in Sprache und Handlung ist mit einer packenden Anschaulichkeit der Schilderung zu einem Gesamteindruck vereint, der jede kritische Deutelei in Ehrfurcht verstummen heifst. Ellis, das geheimnisvolle, lebensuchende Wesen, das den Dichter liebt mit einer kalten, eigensinnigen Liebe, das ihn über die ganze Erde trägt und ihm Vergangenheit und Gegenwart offenbart, saugt sein Blut in der engen Verschlingung ihrer nächtlichen Luftfahrten, um sich „den Lebensgeist zu verschaffen". Morgens kehrt er heim und hat „nicht einen Blutstropfen im Gesicht". Ellis aber erwacht langsam zu irdischem Leben. Er betrachtet ihr Gesicht; es ist nicht mehr durchsichtig. „Die bisherige milchweifse Farbe hatte einen rötlichen Ton angenommen." Er blickt ihr in die Augen; „in diesen Augen war eine Bewegung zu bemerken — es war die langsame, unaufhörliche Bewegung, wie man sie bei einer Schlange wahrnimmt, die nach langer Erstarrung unter den belebenden Strahlen der Sonne zu neuer Thätigkeit erwacht." Ellis gewinnt neues Leben, indem sie die Lippen des Dichters in sonderbarer Weise berührt, „als wenn etwa ein feiner, weicher Stachel in dieselben gesenkt worden wäre." Aber ihre Sehnsucht nach dem Leben

wird nicht erfüllt: der lauernde Tod hat sie erschaut und holt sein Opfer, das ihm vergeblich zu entfliehen sucht. „Oft kommt es mir so vor, als wäre Ellis ein weibliches Wesen, das ich vor Zeiten gekannt hatte", aber „alles zerstiebt wie ein Traum". Es ist die furchtbare Ahnung des Todes, die den Dichter ergreift, des Todes, den er geschildert hat, so grofs, so unüberwindlich, so schauerlich, wie keiner aufser ihm: „Dieses Etwas war um so entsetzlicher, als es keine bestimmte Gestalt hatte. Es war eine dunkle, plumpe, schwarz und gelb gefleckte Masse, dem Bauch einer riesigen Eidechse ähnlich. Es war kein Wolkengebilde. Langsam und schlangengleich schob es sich auf der Erde hin; dann schwang es sich wieder auf, um sich bald zu senken — dem unheilvollen Flügelschlage eines Raubvogels ähnlich, der nach seiner Beute Umschau hält. Dann drückte es sich wieder in unsagbar widerlicher Weise an die Erde an — so schmiegt sich eine Spinne an die im Netze gefangene Fliege. Wo es sich näherte, ich sah es und fühlte es, wurde alles Lebendige vernichtet und zerstört." Und wie hier der Tod als Allzerstörer erscheint, so ist der Tenor der ganzen Novelle die bange Angst vor dem Nichts nach dem Tode. „Und weshalb mufs ich jedesmal so furchtbar erschrecken, wenn ich an das Ende aller Dinge und an das Nichts denke? — —"

Die modernen deutschen Dichtungen, die den Vampyrstoff behandeln oder streifen, sind darin zumeist wenig selbständig. Oft sind sie in Nachahmung slavischer Poeten entstanden, die meisten rühren von Dichtern her, welche slavischer Abstammung sind oder wenigstens durch ihr Leben viel mit Slaven in Berührung gebracht wurden. So ist der Vampyr eine Lieblingsvorstellung des eigenartigen Schilderers russischen und polnischen Lebens, des perversen Sacher-Masoch.[1])

An die Äufserlichkeiten der russischen Erzählung schliefst sich genau Max Haushofer in einer Episode seines phantas-

[1]) Vgl. Aus dem Tagebuche eines Weltmanns. 1870. S. 17, 20, 153, 193; Die Ideale unserer Zeit. [2] 1875. II: 137; Don Juan von Kolomea. Deutscher Novellenschatz XXIV: 208.

tischen Gedichtes „Die Verbannten“ [1]) an. Russalka, die Vertreterin des Panslavismus, fliegt als Vampyrfledermaus mit dem Helden des Epos über die slavischen Länder hin und zeigt ihm das Slavenreich der Zukunft; sie hat die Zauberei in den Wäldern der Walachei gelernt, wo Werwölfe ihr „Hausgetier“ waren, „ihr Mitternachtsgast der schwarze Vampyr.“ Wie Ellis küfst auch sie ihren Schützling, um ihn flugleicht zu machen; aber

> nur nippen
> Darf ich an dir! Sonst bist du eine Beute
> Der Hölle!

Wie der phantasiereiche Münchner Dichter, so sucht auch Ossip Schubin starke Wirkungen durch eine bizarre Mischung seltsamsten Spuks mit modernem, realistischem Kostüm. In ihrem Roman „Vollmondzauber“ [2]) spielt die weibliche Hauptrolle ein gespensterhaftes Wesen, von einem Toten gezeugt, von einer Wahnsinnigen geboren, ein Mädchen, das zur Zeit des Vollmonds in eine Art Starrkrampf verfällt, einen Leichengeruch ausströmt, sich in offne Gräber legt, ein Geschöpf, das den ohnehin hysterisch veranlagten, nervösen Helden mit ihrer Liebeswerbung verfolgt, ihm das Blut entzieht und ihn zwingt, sie zu heiraten. An dem Hochzeitstage stirbt sie plötzlich, von ihrem gewöhnlichen Starrkrampf besonders heftig erschüttert. Aber noch nach ihrem Tode entsteigt sie dem Sarge und zieht den Geliebten nach ins Grab.

Wie bei Turgenjew, so schwebt auch hier die unheimliche Nähe des seltsamsten Todes über dem Roman; aber was bei dem russischen Dichter im grofsen Licht der furchtbaren Idee erstrahlt, wird hier sorgsam ins Helle gerückt durch gespensterhafte Fratzen, die den ganzen Roman durchziehen. Er entläfst uns mit dem unangenehmen Gefühl, dafs jede Erklärung an dem auch künstlerisch sinnlosen Gehalt verschwendet sei. Neben Turgenjew hat E. T. A. Hoffmann stark auf die Schriftstellerin gewirkt, besonders mit jener schon erwähnten Erzählung in den „Serapionsbrüdern“,[3]) dann Merimée mit einer

---

[1]) Leipzig 1890.

[2]) Stuttgart, Engelhorn. 1899.

[3]) Vgl. oben S. 20.

seiner packendsten Novellen („Lokis"), und der Schlufs zeigt eine wohl nur im Stoff gelegene Ähnlichkeit mit Hildebrands „Vampyr", wie denn auch Ossip Schubin mit dem „Vollmondzauber" dieser niedrigsten Sphäre der Unterhaltungslitteratur bedenklich nahe kommt.

Auch in Przybyszewskis „De profundis"[1]) spielt spiritistisches Doppelleben eine Rolle, wie denn dieses tolle Buch, in dem die blutschänderisch geliebte Schwester den Bruder als Vampyr verfolgt, ihn besitzt und nicht besitzt, die Gestalt einer andern annimmt und doch nicht die andre ist, mit dem von Fieberphantasien gepeinigten, doppelgängerischen Helden zu dem Abstofsendsten gehört, was künstlich geklügelter Sexualismus ersonnen hat. Turgenjews Muster ist auch hier nicht schwer zu erkennen.

An ein schönes Gedicht von Mickiewicz erinnert Dahns „Vampyr",[2]) der aber die furchtbare Qual und das Seelenlose des Gespenstes in den der Sprache mühsam abgerungenen Versen nur oberflächlich und pathetisch ausdrücken kann, wo der polnische Dichter die ganze Macht seines Genies entfaltet hat.

Ist für Turgenjew das Verlangen des grabentstiegenen Vampyrs nach warmem Blut ein Bild unserer Angst vor dem Nichts, unseres Willens zum Leben, so bedeutet der Vampyr für Richard Dehmel in einem lyrischen Gedicht[3]) die romantische Nachtpoesie, welche mit Apoll einen Sohn, den Dichter, zur Welt bringt. Aber Apoll ist voll Ekel geflohen, und der „Bastard" sehnt sich vergebens nach Seele wie nach Blut und müht sich von Herzen zu Herzen: die grofse, reine Kunst erreicht er nie.

Zu einfacherer, eindeutiger Erzählung hat die Vampyrsage einem andern Dichter unserer Tage Anlafs gegeben, Eduard Stucken,[4]) der getreu nach einem japanischen Märchen[5]) die Geschichte der Vampyrkatze erzählt, welche die schöne Otoyo ermordet und in ihrer Gestalt das Blut des Fürsten saugt,

[1]) 1895. Leipzig-Berlin.
[2]) Werke XVII (1898): 233.
[3]) Aber die Liebe. München 1893, S. 14 „Bastard".
[4]) Balladen. Berlin 1899, S. 9 „Die Vampyrkatze".
[5]) Brauns a. a. O. S. 378.

bis ein armer Krieger, den sie mit Wein nicht einschläfern kann, sie tötet. Die Ähnlichkeit dieser Erzählung mit Raupachs hier besprochenem Märchen, mit Arnims „Isabella von Ägypten“ und mit dem Grimmschen Märchen von den zertanzten Schuhen ist auffallend.

Trotz allem Grausigen interessant und anziehend sind zwei kurze Noveletten durch ihre anschauliche Schilderung von Erlebtem. Beide führen in den Balkan und erzählen den Tod eines Mädchens, das nach dem Glauben des Volkes dem Vampyr verfallen ist, welcher einmal[1]) in der Gestalt eines griechischen Malers erscheint, der Leichen zeichnet, bevor die Betreffenden tot sind, und sich nie irrt, das andere Mal[2]) ein junger Bauer ist, der zum Regiment mufs und die Geliebte mit einem Kinde unter dem Herzen in der Gewalt einer harten Mutter dem Tode überläfst.

Wir haben die litterarische Fortwirkung unseres Stoffes bis in die neueste Zeit nachweisen können und werfen noch einmal einen Blick zurück auf den Weg, den er von seinem ersten Erscheinen in Deutschland genommen hat. Tief im Wesen der menschlichen Natur begründet, hat die Vampyrangst oft ganze Ortschaften und Länderstrecken ergriffen, ohne dafs die Gebildeten dieser Volkskrankheit besondere Beachtung schenkten, bis einmal die erregten Wogen des Entsetzens so hoch schlugen, dafs sie auch von dem entfernteren Auge wahrgenommen werden mufsten. Gelehrte Köpfe eines philosophischen, deducierenden Jahrhunderts haben über Möglichkeit und Grund der sonderbaren Erscheinungen nachgedacht, die Lesewelt Europas verschlang die Nachrichten und Untersuchungen über die geheimnisvollen Vorgänge. Aber der Dichtung blieb der rohe, allzu naheliegende Stoff fremd, nur Goethe hat einsam und gewaltig seine „Braut von Korinth“ daraus geschaffen. Einer neuen Zeit, die von jenen sensatio-

---

[1]) Jan Neruda, Der Vampyr. Deutsches Wochenblatt XII (1899): 904.
[2]) G. Sabalich, Ein Vampyr. Aus dem Ital. übers. v. Camillo v. Susan. Österr.-Ungar. Revue XXV (1899): 360.

nellen Ereignissen nur spärliche Kunde erhielt, war es vorbehalten, poetischen Ausdruck für die „Nachtseiten der Natur“ und so auch für diesen entsetzlichen Stoff zu finden. Die Musik, die fast ausschliefslich die romantische Bewegung dem grofsen Publikum unserer Tage veranschaulicht, hat auch hier die Dichtung übertroffen. Marschners Oper bleibt als einziger Denkstein aller Versuche mit dem spröden Stoff in dem künstlerischen Besitz des deutschen Volkes. Eine rauhere Zeit verdrängte die Romantik aus dem Leben wie aus der Dichtung. Auf dem Boden, den die inneren politischen Stürme um die Jahrhundertsmitte verwüsteten, gedieh die wundersame Pflanze jener weltfremden Poesie so wenig wie die halb grausamen, halb sentimentalen Gestalten der Vampyrsage. Erst unsere Litteraturepoche, in vielen Punkten ein Abbild jener ersten romantischen Zeit, hat den Vampyr mit seiner blutigen Mystik wieder zum Gegenstand dichterischer Behandlung gemacht, ohne aber, wenigstens auf deutschem Boden, der Kunst dadurch Gewinn zu bringen. Nur in der slavischen Litteratur hat die dort bodenständige Sage ein Meisterwerk gezeitigt.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XVIII.

Der einteilige Theater-Wallenstein.

Ein Beitrag
zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein.

Von

Dr. Eugen Kilian.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1901.

Der einteilige

Theater-Wallenstein.

Ein Beitrag

zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein.

Von

Dr. Eugen Kilian.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1901.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

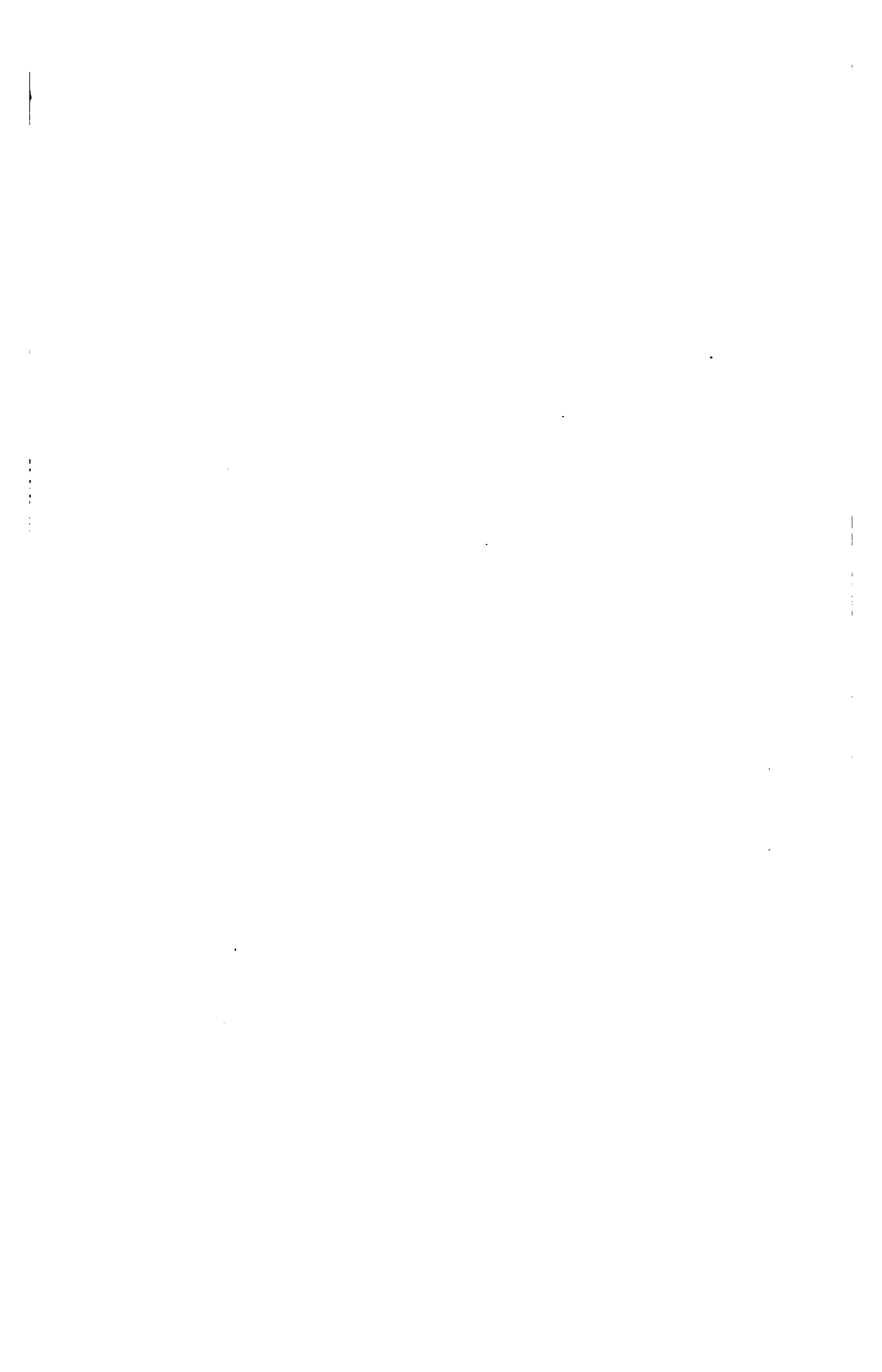
Vorwort.

Weder die Schiller-Kunde noch die Wallenstein-Ästhetik werden durch die nachfolgenden Blätter eine nennenswerte Bereicherung erfahren. Das Interesse dieser Untersuchung liegt vorwiegend auf dem Gebiet der Theatergeschichte. Eine Reihe bis dahin kaum beachteter Arbeiten, die für die Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein, für das Verhältnis des Werkes zum Theater und für das Wesen der Dichtung selbst charakteristisch und von Bedeutung sind, werden hier zum erstenmal einer näheren und zusammenhängenden Würdigung unterzogen. Aus den Einzelheiten dieser Betrachtung wird sich vielleicht manches Belehrende ergeben für die Beurteilung des Wallenstein in seiner Beziehung zur Bühne.

Herrn Dr. Max Burckhard, weiland Direktor des k. k. Hofburgtheaters in Wien, spreche ich an dieser Stelle meinen ergebensten Dank aus für die Liberalität, womit mir die Benutzung des Burgtheaterarchivs im Sommer 1892 gestattet war. Auch den Herrn Direktor Dr. Karl Glossy in Wien, Hofrat Dr. Emil Peschel in Dresden und Dr. Friedrich Walter in Mannheim bin ich für die gelegentliche Auskunft und Unterstützung zu Dank verpflichtet.

Karlsruhe, im Oktober 1900.

Der Verfasser.



Inhalt.



Einleitung.

Eine eigentümliche Stellung in der Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein gebührt den mehrfach unternommenen Versuchen, das für zwei Theaterabende bestimmte, dreiteilige dramatische Gedicht in ein einteiliges, an einem Abend aufzuführendes Theaterstück zusammenzuziehen.

Als erste derartige Versuche sind die beiden dem Jahr 1802 entstammenden Arbeiten zweier schriftstellernder Schauspieler zu nennen: die Einrichtungen von Karl Friedrich Wilhelm Fleischer und Wilhelm Vogel. Ihnen reiht sich weiterhin an eine im Jahr 1814 an der Wiener Hofburg erstmals gegebene Bearbeitung, über deren auf dem Theaterzettel als H. W.... r bezeichneten Autor nichts Authentisches bis jetzt bekannt ist. An derselben Bühne brachte Joseph Schreyvogel im Jahr 1827 eine neue, von ihm selbst besorgte Bearbeitung des Wallenstein für einen Theaterabend zur Aufführung. Als fünfter liefs Karl Immermann als Leiter des Düsseldorfer Theaters im Jahr 1835 einen einteiligen Wallenstein über die dortige Bühne gehen, und als letzter in der Reihe versuchte in neuerer Zeit Alfred von Wolzogen Schillers Gedicht für eine Aufführung zu Schwerin im Jahr 1869 zu einem Theaterabend zurechtzustutzen.

Während die drei ersten Bearbeitungen und die letztgenannte durch den Druck veröffentlicht wurden, ist Schreyvogels Einrichtung nur in dem handschriftlich erhaltenen Soufflierbuch des Wiener Burgtheaters aufbewahrt; von Immermanns Bearbeitung gab R. Fellner[1]) eine vollständige Übersicht der Scenenfolge und der Kürzungen nach dem handschriftlichen Nachlafs des Dichters bekannt.

---

[1]) R. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf. Stuttgart 1888.

Litterarische Nachweise über die verschiedenen Phasen dieses einteiligen Theater-Wallenstein sind bisher kaum vorhanden. Abgesehen von der Würdigung, die Immermanns Einrichtung bei Fellner erfährt, sind nur einige wenige, zum Teil sehr unzuverlässige gelegentliche Notizen über diese Bearbeitungen da und dort zerstreut. Auch die bibliographischen Angaben in der neusten Auflage von Goedekes Grundrifs sind unvollständig.

Das mangelhafte Interesse und die geringe Beachtung, die diesen verschiedenen Fassungen des einteiligen Theater-Wallenstein bisher geschenkt wurde, erklärt sich zum Teil wohl aus einer gewissen Geringschätzung, die derartigen, dem praktischen Bühnengebrauch dienenden Arbeiten von seiten der zünftigen litterargeschichtlichen Forschung im allgemeinen zu teil zu werden pflegt — wenigstens solange nicht eine gewisse zeitliche Entrücktheit die Berechtigung giebt zu wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem betreffenden Gegenstand. Speziell im vorliegenden Fall mufste der aufserordentlich geringe ästhetische Wert, der solchen Theaterbearbeitungen des Wallenstein wenigstens auf den ersten Blick zuzukommen scheint, die grobe und grausame ästhetische Versündigung, die durch jede derartige Verkürzung des Schillerschen Gedichtes bis zu einem gewissen Mafse bedingt zu sein scheint, eher abschreckend als anmunternd auf eine nähere Beschäftigung mit diesen Arbeiten wirken. Denn dafs jeder Versuch, die verschiedenen Teile des Schillerschen Dramas zu einem einteiligen Theaterstück zusammenzuziehen, tiefe Einschnitte in das Fleisch der Dichtung und dementsprechend schmerzliche Verluste im Gefolge haben mufste, das konnte sich schon für die oberflächlichste Beobachtung ergeben.

Trotzdem wäre eine Verurteilung dieser Wallenstein-Bearbeitungen in Bausch und Bogen ebenso ungerecht wie verkehrt vom Standpunkt einer historischen Betrachtung. Vor einer allzu geringschätzigen Beurteilung dieser Arbeiten müfste schon die eine Thatsache warnen, dafs der Versuch, den Wallenstein in einen Theaterabend zusammenzudrängen, so relativ häufig, an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten und von so völlig verschiedenen Männern unternommen wurde.

Es müfste davor besonders auch der Umstand warnen, dafs mit diesen Versuchen die Namen zweier Männer wie Joseph Schreyvogel und Karl Immermann verbunden sind: des einen, der durch seine Bühnenleitung als Träger der ersten grofsen Blütezeit des Wiener Burgtheaters in den Annalen der Theatergeschichte weiterlebt, und der sich gerade durch die Gewinnung der deutschen und ausländischen Klassiker für die Wiener Hofburg unvergängliche Verdienste erworben hat; des andern, dessen Name in der Geschichte der deutschen Schaubühne nicht minder glänzt als in der der deutschen Dichtung, durch die kurze, aber ruhmreiche Episode des Düsseldorfer Theaterunternehmens.

Weiterhin aber verbietet sich eine blinde Verurteilung der durch diese Wallenstein-Bearbeitungen angeblich begangenen Barbarei durch die Erkenntnis, dafs der Versuch, die verschiedenen Teile des Dramas in ein einteiliges Theaterstück zusammenzuziehen, ein starkes Mafs von Berechtigung erhält durch den Charakter der Dichtung selbst und durch die Geschichte ihrer Entstehung.

Es ist zunächst daran zu erinnern, dafs es sich bei diesen Versuchen keineswegs etwa darum handelt, eine sogenannte trilogische Dichtung in ein einteiliges Theaterstück zusammenzupressen. Schillers Wallenstein hat mit dem Wesen einer Trilogie im technischen Sinne des Wortes auch nicht das Entfernteste zu schaffen. Das wurde schon sehr häufig und zwar von berufener Seite festgestellt; trotzdem ist es nötig, diese Thatsache von neuem in Erinnerung zu rufen, da die verkehrte und völlig unzutreffende Bezeichnung des Schillerschen Gedichtes als einer Trilogie in Litteratur und Kritik noch immer ihr spukhaftes Wesen treibt. Veranlassung zu diesem Irrtum gab die Dreiteilung des Gedichtes; diese Dreiteilung aber ist rein äufserlich und entbehrt aller und jeder inneren Begründung oder Notwendigkeit.

Wäre Schillers Wallenstein eine Trilogie, dann würde der Versuch einer zusammenziehenden Bearbeitung in der That als eine ästhetische Ungeheuerlichkeit zu bezeichnen sein. Das erhellt am deutlichsten, wenn man sich dramatische Dichtungen der neueren Litteratur vor Augen ruft, die den Namen einer

Trilogie mit wirklichem oder wenigstens mit gröſserem Rechte als Schillers Wallenstein beanspruchen können: ich meine Hebbels Nibelungen und Grillparzers Goldenes Vlies. Bei Hebbel und in noch weit höherem Maſse bei Grillparzer ist die Dreiteilung innerlich begründet und notwendig; sie ist bei beiden Dichtern geboten durch die Fülle und den Charakter des Stoffes, der sich seiner Natur nach in verschiedene, durch längere Zeiträume geschiedene Gruppen gliedert. Ist bei Hebbel die Teilung zwischen dem ersten und zweiten Teile der Nibelungen noch eine mehr oder minder äuſserliche, so liegt dagegen bei Grillparzer die Dreiteilung durchaus in dem Plan und in der Gliederung der ganzen Dichtung begründet; sie ist hier eine unumgängliche künstlerische Notwendigkeit, und die Ideenverbindung, welche die drei Teile des Werkes innerlich zusammenhält, vollendet den ausgeprägt trilogischen Charakter dieser Dichtung. Keinem Dramaturgen der Welt ist es wohl jemals eingefallen oder könnte es jemals einfallen, die Nibelungen oder das Goldene Vlies in ein einteiliges Theaterstück umzuwandeln. Die Absurdität und die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens würde sofort in die Augen springen.

Ganz anders bei Schillers Wallenstein, wo sowohl die Dreiteilung wie die Zweiteilung des Gedichtes für zwei Theaterabende rein zufällig und äuſserlich sind. Als Schiller den Plan zum Wallenstein konzipierte, dachte er nicht entfernt an eine Teilung des Gedichtes. Erst als das Drama im Laufe der Arbeit infolge der Fülle des Stoffes eine übernormale Ausdehnung anzunehmen drohte, machte er sich aus praktischen Gründen mit dem Gedanken vertraut, die Tragödie, die durch Wallensteins Lager unter dem Namen eines Prologs eingeleitet werden sollte, in zwei Teile zu zergliedern.[1])

Über die Drangsale, die dem Dichter die gewaltige Ausdehnung des Stoffes bereitete, hatte er schon unter dem

[1]) Tieck schrieb in den dramaturgischen Blättern: „Schiller muſs sein Werk in zwei Teile und einen dramatischen Prolog scheiden. Aber diese Teile sind nicht notwendig von einander geschieden, sondern nur willkürlich von einander getrennt, sie flieſsen ineinander über u. s. w.“ Vgl. hierüber auch die stichhaltigen Darlegungen von Bellermann (Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis. 2. Teil, Berlin 1891, S. 49 ff.).

1. Dezember 1797 an Goethe geschrieben: „Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt.“ Und Goethe mag wohl die erste Anregung zur Teilung der Tragödie gegeben haben, indem er darauf erwiderte: „Sollte Sie der Gegenstand nicht am Ende noch gar nötigen, einen Cyklus von Stücken aufzustellen?“ Die endgültige Trennung des Dramas in zwei bezw. drei Stücke (der Prolog wurde auf Goethes Drängen zu einem selbständigen Stück unter dem Titel Wallensteins Lager erhoben) konnte Schiller unter dem 30. September 1798 an Körner melden: „Das Stück selbst habe ich nun nach reifer Überlegung und vielen Konferenzen mit Goethe in zwei Stücke getrennt, wobei mich die schon vorhandene Anordnung sehr begünstigt hat. Ohne diese Operation wäre der Wallenstein ein Monstrum geworden an Breite und Ausdehnung und hätte, um für das Theater zu taugen, gar zu viel Bedeutendes verlieren müssen. Jetzt sind es mit dem Prolog drei bedeutende Stücke, davon jedes gewissermafsen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie ist.“

Mit der letzteren Aussage, dafs jedes der drei Stücke gewissermafsen ein Ganzes sei, gab sich der Dichter einer begreiflichen optimistischen Selbsttäuschung hin, indem er die Not zur Tugend zu erheben suchte. In der That konnte es sich nicht um drei einigermafsen selbständige und organisch getrennte Stücke handeln, sondern nur um das, was Wallenstein auch nach der Trennung blieb: um eine Tragödie in elf Akten, die infolge dieser ungewöhnlichen Ausdehnung nicht an einem Abend zu spielen war und deshalb in zwei Theaterabende getrennt werden mufste. Dafs diese Trennung keine organische, vielmehr im wesentlichen äufserliche und bis zu einem gewissen Mafse willkürliche war, wurde von dem Dichter selbst empfunden und erhellt daraus, dafs er mehrfach schwankte hinsichtlich der Stelle, wo die Trennung zwischen den Piccolomini und Wallensteins Tod vorzunehmen sei, und die Einteilung der Dichtung deshalb mehrmaligen Änderungen unterzog. Während die ursprüngliche Trennung der Stücke dem heutigen Wortlaut der Buchausgabe entsprach, entschlofs

sich Schiller im November 1798, die Abteilung zu Gunsten der Piccolomini derart umzuändern, dafs zu den letzteren noch die beiden ersten Akte des Todes hinzugeschlagen wurden, während dem letzten Stücke nur die drei letzten Akte des jetzigen Todes blieben. In dieser Gestalt liefs er die Stücke im Januar und April 1799 erstmals zu Weimar in Scene gehen, um dann in der Buchausgabe wieder zur ursprünglichen Einteilung zurückzukehren.

Aus der Thatsache, dafs in Wallenstein keine eigentlich organisch gegliederte, wirklich zwei- oder dreiteilige dramatische Dichtung vorliegt, sondern in Wahrheit ein elfaktiges Stück, das aus rein praktischen Gründen für den Theatergebrauch geteilt wurde: aus dieser Thatsache ergiebt sich für den praktischen Bühnengebrauch die unbestreitbare prinzipielle Berechtigung, jene elf Akte durch dementsprechende Verkürzung zu einem in einen Theaterabend sich fügenden Theaterstück zusammenzuziehen. Diese Berechtigung ist um so weniger in Frage zu ziehen, als der Dichter selbst in klarer Erkenntnis der Mifsstände, welche die Aufführung des Dramas an zwei Abenden bot, sich keineswegs ablehnend verhielt gegenüber dem Gedanken, die Dichtung für den Theatergebrauch wieder zu einem Abend zusammenzuziehen. So schrieb Schiller unter dem 16. November 1798 an Kotzebue, der damals die Stellung eines Sekretärs am Wiener Burgtheater bekleidete und sich von dem Dichter Auskunft über den Wallenstein hinsichtlich einer etwaigen Aufführung in Wien erbeten hatte: „Das Vorspiel, welches Wallensteins Lager heifst, und das zweite Stück: die Piccolomini sind für eine Abendrepräsentation, und das dritte, eigentliche Stück: Wallensteins Abfall und Tod für die andere berechnet. Indes könnten alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines besondern Theaters es erfoderte, in ein einziges grofses, vier Stunden lang spielendes Stück zusammengezogen werden.“

Im folgenden erbietet er sich alsdann, falls es überhaupt möglich sei, Wallensteins Geschichte in Wien auf die Bühne zu bringen, alles und jedes, „was der Zensur nur irgend anstöfsig darin sein möchte“, sorgfältig auszumerzen und das Drama in der überarbeiteten Form drei Wochen nach er-

haltener Antwort an ihn abzusenden. Auch giebt er Kotzebue „plein pouvoir", ohne weitere Rückfrage die notwendigen Veränderungen in dem Stück zu treffen. Noch bedeutsamer ist, dafs der Dichter sich später aus eigener Initiative mit dem Gedanken trug, die verschiedenen Teile des Dramas in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen. In diesem Sinn schrieb er unter dem 5. Juni 1799 an Georg Heinrich Nöhden in London, den Übersetzer seines Don Carlos, mit dem er auch wegen einer Übertragung des Wallenstein ins Englische in Unterhandlungen getreten war: „Auch die Wallensteinischen Schauspiele bin ich gesonnen, in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen, weil die Trennung derselben tragischen Handlung in zwei verschiedene Repräsentationen auf dem Theater etwas Ungewöhnliches hat und die erste Hälfte immer etwas Unbefriedigendes behält. In ein Stück vereinigt, bilden beide aber ein sehr wirkungsreiches Theaterstück, wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat."[1])

Schillers Absicht, selbst Hand anzulegen an eine Zusammenziehung der Wallensteinischen Schauspiele für die Bühne, ist nicht ausgeführt worden. Die prinzipielle Berechtigung aber für die mannigfachen von anderer Seite unternommenen Versuche einer derartigen Zusammenziehung ist durch diese Äufserungen des Dichters erhärtet, die litterarische Ehre derer, die diesen Versuch gewagt, gerettet.

Die Frage bleibt nur die, ob und inwieweit es diesen Versuchen gelungen ist, eine einigermafsen befriedigende Lösung für das schwere Problem zu finden, und ob eine wirklich befriedigende Lösung überhaupt im Bereich der Möglichkeiten liegt, ohne dafs der Dichtung in schwerer Weise Gewalt geschieht.

---

[1]) Die letztere Äufserung könnte nach dem Wortlaut des Satzes zu der irrigen Annahme Veranlassung geben, dafs Wallenstein in Weimar nach einer einteiligen Bearbeitung gegeben worden sei, was durchaus nicht der Fall war. Der Satz, „wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat", ist offenbar nicht auf den unmittelbar vorangehenden Satz, sondern auf die weiter oben stehende Äufserung über das Unbefriedigende der ersten Hälfte zu beziehen.

I.

Bearbeitung von Karl Friedrich Wilhelm Fleischer.

Der Titel des im Jahr 1802 in der „neuen Günterschen Buchhandlung“ zu Glogau erschienenen Buches lautet:

Wallenstein,
ein Trauerspiel
in fünf Aufzügen
nach
Schillers Original
für die
Bühne bearbeitet
von
Karl Friedrich Wilhelm Fleischer.
Zum erstenmal aufgeführt von der Fallerschen Schauspielergesellschaft in Glogau am 27. Dez. 1800.

Dem Text des Stückes geht ein vom März 1802 datiertes, 16 Seiten umfassendes Vorwort voraus, das in mehrfacher Beziehung Interesse verdient.

Der Bearbeiter erklärt zunächst, dafs seine Arbeit nicht für die Leser bestimmt sei; diese dürften ihn nicht richten, da seine Arbeit für diese nichts sei als ein höchst dürftiger, überflüssiger Auszug aus dem Original. „Ich berücksichtige lediglich ein Parterre, welches, aufser stande, das Original in seiner ganzen Gröfse darstellen zu sehen, den Wunsch hegt, die erhabne Dichtung mindestens im verjüngten Mafsstabe zu bewundern.“ Auch Don Carlos sei in seiner ursprünglichen Gestalt nur auf zwei Bühnen gegeben worden; alle übrigen hätten sich mit Bearbeitungen beholfen. Es sei also keineswegs etwas so Unerhörtes, was er hier bei Wallenstein wage.

„Selbst auf gröfsern Bühnen hat man das Bedürfnis einer solchen Bearbeitung gefühlt. So hat sich auch der Hr. von Dalberg damit beschäftigt, und die Franz Sekondasche Bühne hat bereits wirklich einen Auszug aus: Die Piccolomini und Wallensteins Tod als ein einziges Schauspiel aufgeführt." [1])

Die Notwendigkeit einer Bearbeitung ergebe sich schon durch das grofse Personal, das mittleren und kleineren Gesellschaften die Aufführung von vorneherein verbiete; dies sei indes, wie der Unterrichtete wisse, bei weitem nicht der einzige Umstand, der die Darstellung des Gedichtes erschwere. Schiller unterscheide sich auch hierin wesentlich von allen andern Dichtern des Zeitalters, dafs er seinen Geist durch die Schranken der Umgebung nicht fesseln lasse, während jene andern die Gebrechen der vaterländischen Bühne berücksichtigten und ihre Werke denselben anzupassen suchten. „Zufrieden mit dem augenblicklichen Beifall der Mitwelt, ringen sie nicht nach dem Lorbeer der Unsterblichkeit. Wie die zufälligen Umstände wechseln, die ihren Werken zur Grundlage dienen, so sind sie veraltet und vergessen, indes ein Sophokles, Shakespeare, Lessing und Schiller sich die spätste Nachwelt versichern. Die Schranken der Umgebungen konnten ihren Geist nicht fesseln; sie schrieben für alle Zeiten und werden solange in ewiger Neuheit fortleben, als Menschen mit solchen Herzen, Empfindungen und Leidenschaften die Erde bevölkern, wie sie in den Grundzügen immer sich ähnlich die Geschichte seit Jahrtausenden aufstellt, d. h. solange überhaupt die Menschheit nicht ausstirbt."

Der grofse Dichter aber, dessen Geist die ganze Menschheit umfasse, könne selten auf so allgemeinen Beifall der Zeitgenossen rechnen, wie derjenige, der sich damit begnüge,

---

[1]) Die erstere Angabe beruht wohl auf einem Irrtum. Dalberg verhielt sich Schillers Wallenstein gegenüber durchaus ablehnend. Erst nach seinem Abgang kam Wallenstein im Winter 1807/8 in Mannheim zur Aufführung. Vgl. die Ausführungen über Vogels Bearbeitung S. 42, Anm. Über die angebliche Aufführung eines einteiligen Wallenstein durch die Sekondasche Gesellschaft, die damals abwechselnd in Leipzig und Dresden spielte, ist mir nichts bekannt. Die betreffende Bearbeitung scheint Manuskript geblieben und als solches verloren gegangen zu sein.

seinen Werken die Tendenz zu geben, die mit dem Charakter seiner Zeit übereinstimme. Eine Betrachtung der zeitgenössischen dramatischen Litteratur nach dieser Seite veranlafst den Verfasser zu einigen wuchtigen Ausfällen gegen das Ritterdrama und vor allem gegen das in Wien grassierende Zauber- und Feenmärchen[1]). Von Wiederholungen entwöhne man sich immer mehr, und nur die Neuheit pflege das Publikum noch zu reizen. Wo in aller Welt solle man aber stets neue geniefsbare Stücke auftreiben. Eine völlige Dürre auf dramatischem Gebiete sei in Bälde zu erwarten. „Nur Kotzebue und Iffland leuchten noch wie das Zwillingsgestirn am dramatischen Horizont und liefern von Zeit zu Zeit die bedeutenderen Beiträge für die verwaiste Bühne.“ Trotzdem wird die Bedeutung Kotzebues nicht allzu hoch angeschlagen: er gehe mit dem sentimentalen Geschmack seines Zeitalters brüderlich Hand in Hand und schreibe lediglich für seine Zeitgenossen, die er unterhalten und belustigen wolle, gleichviel wie. Sehr bedauerlich sei es, dafs er den erprobten Weg verlasse, nachdem Schillers Wallenstein ihm die Idee gegeben zu haben scheine, historische Stoffe nach einem gröfseren Plane zu bearbeiten. Neben Kotzebue werden Iffland warme Lobsprüche gespendet. „Wer ist nicht durchdrungen von den wesentlichen Verdiensten, die dieser Maler der Natur, dieser Kenner des menschlichen Herzens um die Bühne hat? Mitten

---

[1]) Die Erwähnung von Henslers Donauweibchen, das ironisch als das „Kunstwerk aller Kunstwerke“ bezeichnet wird, veranlafst Fleischer zu einigen Bemerkungen, die für die Geschichte der dem Schauspieler zu teil werdenden Auszeichnungen nicht ohne Interesse sind: „Mit seinem Erscheinen [dem des Donauweibchens] sah man eine Menge Sonnen am theatralischen Horizont hervorgehn, die man vorher kaum als Nebelflecken bemerkt hatte. In Braunschweig trug die erste Darstellerin des Donauweibchens einen Preis davon, welchen die ersten vaterländischen Schauspieler, Ekhof, Borchers, Böck, Reinecke, Schröder u. a. mit allem Aufwande ihrer Kunst nicht hatten erringen können: öffentlich dankte man ihr in den dortigen Anzeigen. An manchem andern Orte, namentlich in Berlin, hat nun freilich dergleichen ebensowenig zu sagen als das Herausrufen; wo man aber seit Menschengedenken von solchen Gunstbezeigungen nichts wufste, da verdient das erste Beispiel wohl eine besondre Erwähnung. So war in Br. der erste Darsteller des Abällino der erste, welcher ein Bravo erhielt. Wie viele Helden verdanken doch ihr bifschen Ruhm dieser monströsen Rolle!“

unter den Klopffechtereien der Kämpenspiele, mitten unter den Harlekinaden der Zauberei stellte er seine prunklosen Gemälde auf und suchte emsig dem bessern Schauspiel ein, wenn gleich kleines, Publikum zu erhalten.“ Indes auch die Zeit seiner Erschöpfung sei bereits eingetreten. „Wenn wir nun aber diese beiden Männer einst nicht mehr haben, wenn den wandelbaren Geschmack auch selbst ihre besten Stücke nicht mehr befriedigen werden — wie denn dies Iffland schon jetzt erfahren mufs — was wird dann? Fangen doch schon in unsern Tagen die Direktionen an, Mangel an interessanten Schauspielen zu spüren, der schönen nicht einmal zu gedenken: die kommen aus der Mode, weil man sie nicht mag. Überhaupt scheint nur das Interessante die Tendenz der modernen Kunst zu sein [anno 1802!].“

Diese Rücksicht, der allgemein empfundene Mangel, das Bedürfnis, sei der erste Anlafs zu vorliegender Wallenstein-Bearbeitung gewesen, die ihren Zweck erfüllt habe, wenn sie dem Trauerspiel je zuweilen nur als Lückenbüfser einen Platz auf der Bühne einräume. Als einziges Verdienst will der Bearbeiter für sich beanspruchen, dafs er so wenig als möglich gethan habe. „Das Beispiel der Bearbeiter der andern Trauerspiele unsers Dichters hat mich nicht verführt, neue Scenen einzuflicken, dem Schauspieler aus meinem dummen Verstande bedeutsame Pantomimen vorzuschreiben [wie z. B. Plümicke in seiner Bearbeitung der „Räuber“], zum Frommen der Moral mit erbaulichen Umarmungen das Stück zu schliefsen. So wenig als möglich! Dies rief ich mir bei jeder kleinen, nach meinem Plane notwendigen Änderung zu: denn jede Änderung — das weifs ich — ist bei diesem Werke — Verschlimmerung.“

Weiterhin schreibt der Bearbeiter: „Auch der Vers ist geblieben, wiewohl ich mir hie und da in den Erzählungen einen prosaischen Flufs erlaubt habe. Dagegen hab' ich mich nicht unterfangen, ihn, wo der Dichter einen höhern lyrischen Flug nimmt, in wässerige Prose aufzulösen, wie dies bei allen Bearbeitungen des Dom Carlos durchgehends der Fall ist. — Mit Fleifs sind die Verse nicht abgeteilt, damit die Darsteller keine Abteilung sehen, und damit der Souffleur nicht skan-

dieren möge. Dafs übrigens Wallenstein, Thekla, Terzky, Illo u. s. w. in mancher Hinsicht verlieren müssen, war unvermeidlich, wenn die beiden Trauerspiele in ein einziges zusammengedrängt werden sollten."

Mit der Bemerkung, sich über diese Punkte vielleicht ein andermal des näheren erklären zu wollen, schliefst das in vieler Beziehung sehr interessante, in der Hauptsache von einer erfreulichen Klarheit und Gesundheit des Urteils zeugende Vorwort des Bearbeiters.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Zimmer bei Piccolomini in Pilsen.

Picc. I, Auftr. 3—5.

Beginnend mit Questenbergs Worten:

Sie ziehen Ihren Sohn doch ins Geheimnis? (Picc. 373.)

Alles Vorangehende gestrichen.

2) Saal beim Herzog von Friedland.

Picc. II, Auftr. 2—7 und Picc. III, Auftr. 1—6, 8.

Beginnend mit den Worten der Herzogin:

Und wär' es? Teurer Herzog, wär's an dem? (Picc. 687.)

Nach Schlufs des Kriegsrats gehen nach Wallensteins Worten:

Ich weifs
Den Mann von seinem Amt zu unterscheiden (Picc. 1296)

alle Anwesenden ab aufser Illo und Terzky. Es folgt unmittelbar, ohne Verwandlung, Picc. III, Auftr. 1 ff., schliefsend mit Theklas Worten:

Das Schicksal hat mir den gezeigt, dem ich
Mich opfern soll; ich will ihm freudig folgen. (Picc. 1838.)

II. Aufzug.

1) Zimmer in Piccolominis Wohnung. Es ist Nacht.

Picc. V, Auftr. 1, 3.

Auftr. 2, das Erscheinen des Kornetts, ist durch das Eintreffen eines Briefes ersetzt:

Picc. 2555 tritt der Kammerdiener ein:

Octavio. Was giebt es?
Kammerdiener. Ein Eilbote brachte diesen Brief.
Octavio. So früh! wer ist es?
Kammerdiener. Er kommt vom Grafen Gallas. [Ab.]

Max (nach einer Pause). Was ist es?
Octavio (nachdem er gelesen). Mein Sohn, wir haben ihn.
Max. Wen meinst du?
Octavio. Den Unterhändler! Sesina.
Max. Hast du —
Octavio. Im Böhmerwalde erwischte ihn Hauptmann Mohrbrand, vorgestern früh, als er nach Regensburg zum Schweden mit Depeschen unterwegs war, und die Depeschen hat der Generalleutnant sogleich mit dem Gefangnen nach Wien geschickt. Was nun, mein Sohn? (etc. Picc. 2597 ff.)

2) Zimmer in Wallensteins Wohnung.
Tod I, Auftr. 6, 7 und Tod II, Auftr. 1—3.

Beginnend mit dem Auftritt Terzkys und Illos, Tod 411. Alles Vorangehende gestrichen.

Nach Tod 642 ist der Übergang zu Tod II in folgender Weise hergestellt:

Wallenstein (zu Illo). Sprich mit Wrangel, und es sollen gleich drei Boten satteln.
Illo. Nun, gelobt sei Gott! (Eilt hinaus.)
Wallenstein (nachrufend). Ruf gleich den alten Piccolomini. — Es ist sein böser Geist und meiner. (etc. Tod 645.)

Nach Tod 654 geht der Text weiter:

Wallenstein. Du, Terzky, fertigst die Boten ab.
[Terzky und Gräfin ab. Octavio tritt ein.]
Wallenstein. Willkommen, Piccolomini, sogleich brich auf: denn jetzt glänzt uns der Stern des Glücks. Du übernimmst die spanischen Regimenter. (etc. Tod 668 ff.)

Schliefsend mit Wallensteins Worten:

Versiegelt hab' ich's und verbrieft, dafs er
Mein guter Engel ist, und nun kein Wort mehr! (Tod 947.)

3) Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Tod II, Auftr. 6, 7.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Ich bin zu eurer Ordre, Generalleutnant. (Tod 1049.)

III. Aufzug.

1) Zimmer bei Friedland.
Tod III, Auftr. 4—12.

Beginnend mit Wallensteins Worten:

— Buttler, sagst du, hat sich nun erklärt? (Tod 1440.)

2) Saal bei Friedland.

Tod III, Auftr. 13 (auf 11 Verse zusammengestrichen!), dann unmittelbar anschliefsend, mit Auslassung von Auftr. 14—16, Auftr. 17—23.

IV. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.

Tod IV, Auftr. 2, 3, 5, 6.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Der Herzog ein Verräter! O mein Gott! (Tod 2446.)

Schliefsend mit Buttlers Worten:

Ich gehe sogleich,
Die nötigen Befehle zu erteilen. (Tod 2754.)

2) Zimmer bei der Herzogin.

Tod IV, Auftr. 10—12, 14.

Beginnend mit einigen einleitenden Worten aus Auftr. 9.

Wallenstein. Warum willst du den Hauptmann sprechen, meine Tochter?

Thekla. Ich bin gefafster, wenn ich alles weifs (etc. Tod 2954—2965)

mit Auslassung der Zwischenrede der beiden Frauen.

Nach Tod 2965 tritt die Neubrunn ein mit den Worten: „Der schwedische Herr!“ etc. Tod 3000—3003, dann Auftr. 10 ff.

Schliefsend mit Theklas letzten Worten an die Mutter, Tod 3202.

V. Aufzug.

Saal.

Tod V, Auftr. 3, 4, 6—12.

Von Auftr. 5 sind nur die 4 letzten Verse 3676—3679 geblieben, die sich unmittelbar an den Schlufs des 4. Auftr., Tod 3596 anschliefsen. Seni, Deveroux und Macdonald sowie der sterbende Kammerdiener sind beseitigt, die Reden des ersteren in Auftr. 10 auf den Kammerdiener und Gordon übertragen.

Die Zusammenziehung ist, wie das Scenarium ergiebt, derart, dafs Akt I und II des neuen Stückes dem Inhalt der Piccolomini und den ersten beiden Akten von Wallensteins Tod, Akt III, IV und V den drei letzten Akten des Todes entsprechen. In jedem der beiden ersten Akte sind drei Akte

des Originals zusammengedrängt, im ersten Akt: Picc. I, II, III; im zweiten Akt: Picc. V, Tod I, II. Gänzlich weggefallen ist hier wie in den meisten der späteren Bearbeitungen: Wallensteins Lager und Picc. IV. Zur Ersparung einer Verwandlung sind Picc. II und III in nicht sehr glücklicher Weise im ersten Akt auf einen Schauplatz zusammengelegt; desgleichen im zweiten Akt Tod I und II, 1—3. Dadurch gewinnt der Bearbeiter den Vorteil, trotz der Zusammendrängung von 6 Akten des Originals in deren zwei der Bearbeitung, den Schauplatz in seinem ersten Akt nur einmal, in seinem zweiten nur zweimal verwandeln zu müssen. Die drei letzten Akte der Bearbeitung entsprechen in ihrer scenischen Anordnung genau den drei letzten Akten des Todes; nur ist im fünften Akt durch die Tilgung der Deveroux-Scene die Verwandlung beseitigt.

Von gröfseren Scenen sind in Fleischers Bearbeitung demnach gefallen: die exponierenden Scenen zwischen Illo, Buttler, Isolani, Octavio, Questenberg, Picc. I, 1, 2 und gröfstenteils 3; der Auftritt Senis mit den Bedienten, Picc. II, 1; Theklas Lied und Monolog, Picc. III, 7 und 9; das Bankett der Generale, Picc. IV; der Auftritt des Kornetts; Picc. V, 2; die einleitenden Scenen des Todes, Wallensteins grofser Monolog und die Unterredung mit Wrangel, Tod I, 1—5; der Auftritt Octavios mit dem Adjutanten und die Isolani-Scene, Tod II, 4, 5; die einleitenden Frauenscenen des dritten Aktes, Tod III, 1—3; der Auftritt der Pappenheimer Kürassiere, Tod III, 14—16; Buttlers Monolog, der Auftritt des Bürgermeisters von Eger, die Scene Illos und Terzkys, die Schlufsscene zwischen Buttler und Gordon, Tod IV, 1, 3 (zum Teil), 7, 8; der einleitende Auftritt vor dem Bericht des schwedischen Hauptmanns, Tod IV, 9; der Auftritt des Stallmeisters, Tod IV, 13; die Scene Buttlers mit den Hauptleuten, Tod V, 1, 2; die Seni-Scene, Tod V, 5.

Entsprechend diesen Strichen sind folgende Personen der Piccolomini und des Todes in Wegfall gekommen: Isolani, Tiefenbach, Don Maradas, Götz, Colalto, Seni, Kornett, Kellermeister, Bediente, Adjutant, Wrangel, Geraldin, Deveroux, Macdonald, Kürassiere, Bürgermeister, Rosenberg, Page.

Was die zahlreichen Striche im einzelnen betrifft, so wurden die 6518 Verse, welche die Piccolomini und Wallensteins Tod zusammen enthalten, auf ca. 2360 Verse reduziert; von den 2651 Versen der Piccolomini kamen etwa 1850, von 3867 des Todes etwa 2300 in Wegfall.

Trotz des grausamen Wütens des Rotstiftes, der den Inhalt der Piccolomini und des Todes auf ungefähr ein Dritteil ihres ursprünglichen Umfangs zusammenstrich, ist der Zusammenhang des Stückes überall leidlich aufrecht erhalten, wenn natürlicherweise auch die Farbenpracht des Gesamtbildes namentlich in der Exposition starke Einbufse erleiden mufste. Dabei ist es charakteristisch, dafs mit den einleitenden Scenen der Piccolomini, mit dem Bankett, und vor allem mit der Wrangel-Scene gerade diejenigen Teile der Dichtung gefallen sind, in denen wir die künstlerischen Höhepunkte des Werkes zu erblicken haben. Mit Isolani, mit dem Kellermeister, mit den Hauptleuten Deveroux und Macdonald sind diejenigen Figuren aus dem Stücke geschieden, in denen die Kunst objektiver realistischer Charakterisierung seltene Triumphe bei Schiller gefeiert hat. Mit konservativerem Sinne als den politischen und charakteristischen Teilen des Gedichtes ist der Bearbeiter offenbar den lyrischen Partien und dem Liebesgehalt des Stückes, der Max- und Thekla-Dichtung, gegenüber gestanden, die, abgesehen von den durch die Zusammenziehung durchgehends bedingten Strichen, im wesentlichen unangetastet geblieben ist. Dabei ist es befremdend, dafs gegenüber dem vielen Wichtigen, was dem Rotstift zum Opfer fallen mufste, manche völlig entbehrliche Scene stehen blieb, die selbst bei der Aufführung der Dichtung an zwei Abenden in der Regel fortzubleiben pflegt: so die beiden leicht entbehrlichen Auftritte, in denen die Herzogin den Abfall Friedlands erfährt, Tod III, 11 und 12; so das überflüssige Erscheinen der Herzogin bei Thekla nach deren letztem Monolog, Tod IV, 14. Die Vorliebe des Bearbeiters für die lyrisch-rhetorischen Elemente des Gedichtes giebt sich auch darin kund, dafs die mit dem Charakter des Friedländers wenig zu vereinenden, breiten lyrischen Ergüsse nach dem Tode des Freundes, Tod V, 3, völlig ungekürzt geblieben sind,

während die charakteristischen und politischen Elemente der Rolle, vor allem auch der gesamte mystisch-astrologische Teil, die bedenklichste Einbuſse erlitten haben.

Was die äuſsere Form betrifft, so hat der Bearbeiter, entsprechend der Angabe des Vorworts, den Vers im allgemeinen beibehalten, ihm aber „hie und da in den Erzählungen einen prosaischen Fluſs“ gegeben. Es geschieht dies durch kleine, unwesentliche Textänderungen; sehr häufig durch Ersetzung des apokopierten Wortes durch die volle Wortform, so:

Picc. 385. Schiller: Beschäftigt, wie ich seh'? Ich will nicht stören.
Fleischer: Beschäftigt, wie ich sehe? Ich will nicht stören.

Picc. 536. Schiller: Zum frohen Zug die Fahnen sich entfalten.
Fleischer: Zum frohen Zuge die Fahnen sich entfalten.

An andern Stellen wird die gebundene Rede durch Umsetzung der Worte, auch wohl durch kleine Auslassungen und Änderungen, dem „prosaischen Flusse“ angenähert.

Picc. 1779. Schiller: Die reichste Erbin in Europa zu beglücken
Mit seiner Hand.
Fleischer: Die reichste Erbin in Europa mit seiner Hand zu beglücken.

Picc. 2449. Schiller: Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
Fleischer: Wie es uns die Stimme im Innersten lehrt.

Picc. 1009. Schiller: Er war mit niemand
Als dem Octavio.
Fleischer: Er war mit niemand als Octavio.

Ohne ersichtlichen Grund und unter Beibehaltung des jambischen Rhythmus wird der Ausdruck geändert und verflacht:

Tod 3193. Schiller: Er ist hinweg, ich finde dich gefaſster.
Fleischer: Wie ist dir? Bist du jetzt gefaſster?

Und in der darauffolgenden Antwort Theklas:

Tod 3194. Schiller: Ich bin es, Mutter — Lassen Sie mich jetzt
Bald schlafen gehen und die Neubrunn um mich sein.
Ich brauche Ruh.
Fleischer: O ja, ich bin es. Lassen Sie mich jetzt bald schlafen gehn, meine teure Mutter. Ich brauche Ruhe.

An einer Stelle hat der Bearbeiter, ohne den Rhythmus aufzugeben, einen leicht zu vermeidenden Hiatus beseitigt durch die Änderung:

Tod 2959. Schiller: Ich wurde überrascht von meinem Schrecken.
Fleischer: Ich ward von meinem Schrecken überrascht.

Zu eigentlichen Einfügungen liefs sich Fleischer nur an solchen Stellen verleiten, wo die Überbrückung einer ausgefallenen Scene, wie Picc. V, Auftr. 2 (vgl. oben S. 12), oder die Verbindung zweier auseinander liegender Scenen, wie Tod I, Auftr. 7 und Tod II, Auftr. 1 (vgl. S. 13), eine solche Zuthat aus der Feder des Bearbeiters zu erfordern schien.

Dafs der gesamte Text des Stückes, im Einklang mit dem Bestreben des Bearbeiters, denselben hie und da dem „prosaischen Flusse“ anzunähern, ohne Abteilung der Verse geschrieben ist, verdient als charakteristisches Zeichen für die Schauspielkunst jener Tage bemerkt zu werden. Die gefürchtete Kontrebande der Verse sollte dem Schauspieler gewissermafsen unmerklich in die Hände geschmuggelt werden.

Das Personenverzeichnis des Fleischerschen Buches weist in der Schreibung der Namen folgende orthographische Eigentümlichkeiten auf: Oktavio, Pikolomini, Terzki, Tekla, Butler. Der Druck zeigt einige starke Nachlässigkeiten: im Personenverzeichnis lesen wir: Schwedischer Kaufmann, statt Hauptmann; der Brief an den Fürsten Piccolomini wird, statt von einem Kourier, von einem Kürassiar (so!) gebracht.

Der Autor dieser Bearbeitung, der Schauspieler und Schriftsteller Karl Friedrich Wilhelm Fleischer, ist nach Goedekes Angaben[1]) geboren am 12. Juni 1777 in Braunschweig. Er debütierte 1797 bei der sächsischen Hofschauspielergesellschaft in Leipzig, war 1802 in Königsberg, wirkte weiterhin von 1813 ab als Schauspieler und Regisseur in Riga, 1815 in Petersburg, 1818 in Braunschweig, von 1819 an wieder in Riga. Hier starb er am 27. Mai 1831 an der Cholera.

Fleischer scheint ein sehr strebsamer und vielseitig gebildeter Mann gewesen zu sein. Er hielt mehrfach Vorlesungen

[1]) Grundrifs, 2. Aufl., Bd. VII, 486 f. Vgl. auch Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta, S. 457, Anm. 4, wo indes als Todesjahr Fleischers von Vollmer irrig 1838 angegeben ist. — Mit Bezugnahme auf die Bearbeitungen von Fleischer und Vogel schrieb Cotta an Schiller unter dem 11. Juni 1802: „Aus dem Mefskatalog ersehe ich erst, dafs zwei unverschämte Skribler den Wallenstein fürs Theater bearbeitet haben: das mag eine Arbeit sein!“

über Ästhetik und war unter seinem Namen und unter den Decknamen Artamos, Kreopola, Theoros an zahlreichen Zeitschriften als Mitarbeiter beteiligt. Er gab mit F. H. Carnier zusammen die Zeitschrift „Der Spiegel“ heraus (Königsberg 1810) und redigierte zuletzt die Rigaer Stadtblätter (1831). Neben vielen einzeln gedruckten Gelegenheitsgedichten hat Fleischer ein einaktiges Lustspiel „Domestikenstreiche“ (Prag 1829) verfaſst.

Ob Fleischers Wallenstein-Bearbeitung, auſser der auf dem Titelblatt erwähnten Erstaufführung zu Glogau vom 27. Dezember 1800, noch über andere Bühnen ging, ist mir nicht bekannt.

II.

Bearbeitung von Wilhelm Vogel.

Vogels Wallenstein-Bearbeitung ist gedruckt in Mannheim, bei Tobias Löffler, im Jahr 1802. Eine neue unveränderte Auflage erschien ebendaselbst 1805. Der Titel des Buches lautet in beiden Auflagen:

Wallenstein,
ein Trauerspiel in fünf Aufzügen
von
Friedrich Schiller.
Zur Aufführung eines Abends
für die Bühne bearbeitet.
[Ohne Nennung des Autors.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Octavios Zimmer zu Pilsen.
Picc. I, Auftr. 3—5.

Beginnend mit Questenbergs Worten:

Was hab ich hören müssen, Generalleutnaut! [so!] (Picc. 276.)

Nach Picc. 339 ist mit freier Benutzung von Picc. 31—33 vom Bearbeiter eingefügt:

Questenberg. Und Ihr verehrter Sohn, der wackre Max —
Octavio. Bald werden Sie ihn sehn. Aus Kärnthen führte er
Die Fürstin Friedland her und die Prinzessin;
Sie trafen diesen Mittag hier schon ein.
Questenberg. Sie ziehen ihn doch ins Geheimnis? (etc. Picc. 373 ff. bis zum Aktschlufs.)

2) Saal beim Herzog.
Picc. II, Auftr. 2—7.

Beginnend mit Wallensteins Worten:

Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr. (Picc. 685.)

Mit Terzky tritt nach Picc. 774 gleichzeitig Illo ein; der Text springt von Picc. 808 sofort in Picc. 878 über, mit folgender Variante:

Wie nimmt sich Isolan? Colalto? Hast du dich
Des Deodat und Tiefenbach versichert?

Auf Picc. 909 folgt unmittelbar, mit Weglassung des meldenden Kammerdieners:

Wallenstein (zu Terzky). Jetzt führe sie mit Questenberg herein!
Terzky. Willst du, dafs alle Chefs zugegen seien? (etc. Picc. 1003 ff. bis zum Aktschlufs.)

An Stelle von Götz, Tiefenbach und Colalto sprechen am Schlufs drei ungenannte Generale.

II. Aufzug.

1) Ein Zimmer bei Terzky — es ist Abend — Lichter auf den Tischen.

Picc. III, Auftr. 1—9.

In Auftr. 2 folgt auf die Worte der Gräfin:

Es braucht hier keiner Vollmacht (Picc. 1392)

unmittelbar:

Terzky. Sorg nur, dafs du ihm
Den Kopf recht warm machst, was zu denken giebst — (etc. Picc. 1403)

mit Weglassung des wieder eintretenden Illo.

Nach Terzkys Abgang (Picc. 1412) folgen sodann die oben ausgelassenen Verse 1392—1401, umgewandelt in einen Monolog der Gräfin, beginnend:

Ohne Worte, Schwager!
Verstehn wir uns —

mit Auslassung von Picc. 1395—1397.

2) Octavios Zimmer.

Picc. V, Auftr. 1—3.

Beginnend mit Maxens Worten:

Bist du bös, Octavio? (so!) Weifs Gott. (Picc. 2667.)

III. Aufzug.

1) Saal bei Wallenstein.

Tod I, Auftr. 2, 3, Schlufs von 7 und Tod II, Auftr. 2, 3.

Der Akt beginnt mit einem aus 6 Zeilen bestehenden

Monolog Wallensteins, entnommen dem grofsen Monolog Tod I, Auftr. 4:

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's (Tod 192—196, 198).

Dann treten Terzky und Illo zusammen ein:

Terzky. Vernahmst du's schon? Er ist gefangen, ist (etc. Tod 40).

Von Tod 54 springt der Text sogleich in Tod 92 über.

Auf Tod 125 folgen die vorher ausgelassenen und an diese Stelle gesetzten Verse 117—120. Dann springt der Text mit Auslassung alles Folgenden in den Schlufs des Aktes über:

Wallenstein. Ruft mir den Wrangel! Und es sollen gleich (Tod 643 ff).

Die Worte „Frohlocke nicht!" etc. ruft Wallenstein dem abgehenden Terzky nach; als er mit Tod 663 abgehen will, tritt Max ein:

Max. Mein General — (etc. Tod 685).

Auf Tod 890 folgt unmittelbar mit Auslassung der Traumerzählung Tod 946.

2) Bei Octavio.

Tod II, Auftr. 4—7.

IV. Aufzug.

Bei Wallenstein.

Tod III, Auftr. 2—10, 17—23, ohne Verwandlung.

Beginnend mit Theklas Worten:

O meine ahnungsvolle Seele — Jetzt (Tod 1344).

Von Tod 1661 springt der Text, unter Wegfall des Auftritts der Gräfin, in Tod 1681 über.

Auf Wallensteins Worte:

Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben (Tod 1748)

folgt unmittelbar, unter Ausfall der beiden folgenden Frauenscenen, des Monologs Wallensteins und der Scene der Pappenheimer, der Auftritt der Herzogin:

O Albrecht! Was hast du gethan? (Tod 2010 etc. bis zum Aktschlufs.)

V. Aufzug.

1) Zu Eger. Ein Zimmer.

Tod IV, Auftr. 2—6, 9—14, ohne Verwandlung.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Ihr habt den Brief erhalten, den ich Euch (Tod 2450).

Nach Tod 2452 geht der Text frei umgearbeitet nach 2445—2447, 2477—2480, 2492, 2493 in folgender Weise weiter:

Gordon. Allein verzeiht, kaum wag' ich es zu glauben!
Der Fürst Verräter an dem Kaiser?
Und ausgesprochen über ihn die Acht?
Buttler. Und aufgefordert jeder treue Diener,
Ihn lebend oder tot zu überliefern!
Gordon. Ein solcher Herr! mit so besondern Gaben!
O was ist Menschengröfse! Keiner möchte
Da feste stehen, mein' ich, wo er fiel. (etc. Tod 2493 ff.)

Das Gespräch Wallensteins mit dem Bürgermeister ist gestrichen; der erstere tritt mit den Worten ein:

Ein starkes Schiefsen war ja diesen Abend (Tod 2619).

Von Tod 2754 springt der Text sogleich, mit Auslassung von Auftritt 7, in Tod 2844, von 2845 in die Schlufsworte von Auftritt 8, Tod 2913 und 2914 über.

An den Abgang von Buttler und Gordon schliefst sich ohne Verwandlung der Auftritt von Thekla, Wallenstein, der Herzogin, Gräfin, Neubrunn, beginnend mit Tod 2939, mit folgender durch die veränderte Situation bedingten kleinen Variante:

Ich bin nicht krank. Ich habe Kraft zu gehn (statt „stehn").

Im folgenden ist die Gestalt des Stallmeisters gestrichen, und Auftritt 13 hat dafür folgenden Wortlaut erhalten:

Neubrunn. Ich sprach den Kavalier.
Thekla. Ja, will er
Die Pferde schaffen?
Neubrunn. Ja, er will sie schaffen.
Thekla. Und uns begleiten?
Neubrunn. Bis ans End' der Welt!
Thekla. Kann er uns aus der Festung bringen unentdeckt?
Neubrunn. Er sagt's.
Thekla. Wann gehen wir?
Neubrunn. In dieser Stunde noch!
Ach! da kommt Ihre Mutter, Fräulein! (etc. Tod 3192.)

2) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt, die sich weit nach hinten verliert.

Tod V, Auftr. 3—12.

Die Worte Gordons am Anfang von Auftritt 4 spricht der Kammerdiener. Gordon tritt erst nach Tod 3541 auf und

übernimmt die Rolle des bei Vogel fehlenden Seni. Der Text springt von Tod 3541 unmittelbar in 3597 über, in folgender Variante:

Kommt da nicht Gordon? Und wie aufser sich?

Die folgenden Reden Senis spricht Gordon und in Tod 3636 der Kammerdiener. Daraus ergeben sich einige notwendige Striche und Textvarianten (Tod 3607: Du träumest, Freund! statt: Du träumst, Baptist! etc.).

Mit Tod 3665 geht Wallenstein ab. Die folgenden Reden Wallensteins 3666—3679 fehlen.

An Stelle von Deveroux und Macdonald treten zwei ungenannte Hellebardierer; ihre Reden spricht Buttler. Der Kammerdiener wird nicht niedergestofsen, sondern entflieht mit den Worten: „Gott im Himmel!“

In Auftritt 10 spricht an Stelle Senis der Kammerdiener.

Die beiden ersten Akte der Vogelschen Bearbeitung entsprechen, wie man sieht, dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem von Wallensteins Tod. Der Bankett-Akt der Piccolomini ist, wie bei Fleischer, so auch hier gefallen. Während von den übrigen neun Akten der beiden Stücke bei Fleischer deren sechs in den beiden ersten Akten der Bearbeitung zusammengezogen sind und die drei letzten Akte sich in Original und Bearbeitung decken, sind die neun Akte bei Vogel derart verteilt, dafs deren zwei jeweils zu einem Akt zusammengezogen sind, mit Ausnahme des vierten Aktes bei Vogel, der genau dem dritten des Todes im Original entspricht. Die Verteilung des Stoffes ist bei Vogel also gleichmäfsiger als bei Fleischer; der Inhalt der Piccolomini kommt hier mehr zu seinem Recht als dort, trotz der gewaltsamen und barbarischen Striche, die auch bei Vogel natürlicherweise das erste Stück erleiden mufs.[1]) Dagegen hat der Rot-

[1]) Am schlimmsten ist dabei die Scene des Kriegsrats, Picc. II, 7 weggekommen, wo die ganze einleitende Berichterstattung Questenbergs mit Wallensteins charakteristischen Zwischenbemerkungen und die folgenden Verhandlungen gestrichen sind, indem der Text von Wallensteins Worten „Den Eingang spart“ Picc. 1021 unmittelbar in die Frage „Was ist's, das man von mir begehrt“ Picc. 1184 (also mit Auslassung von 161 Versen!) überspringt.

stift in dem zweiten Stück bei Vogel noch energischer gehaust als bei Fleischer. Wie bei dem letzteren, so sind auch bei Vogel der erste Akt des Todes und die erste Hälfte des zweiten Aktes in unmittelbarer Folge auf einen Schauplatz zusammengelegt. Dabei ist der erste Akt des Todes bei Vogel allerdings auf ein Minimum zusammengeschrumpft; die Art der Zusammenziehung beider Akte ist bei Vogel ungleich glücklicher als bei Fleischer, wie denn die ganze Arbeit Vogels an dramaturgischem Geschick der Bearbeitung Fleischers sich überlegen zeigt. Zur Ersparung einer Verwandlung sind die beiden grofsen Scenen des dritten Aktes von Wallensteins Tod in glücklicher Weise auf einen Schauplatz zusammengelegt, aus demselben Grunde die Thekla-Scene im vierten Akt des Originals unmittelbar an die vorangehende Buttler- und Gordon-Scene herangerückt.

Wie bei Fleischer, so sind auch bei Vogel die folgenden Scenen in Wegfall gekommen: die einleitenden Scenen der Piccolomini I, 1 und 2; der Auftritt Senis, Picc. II, 1; das Bankett, Picc. IV; die Seni-Scene, Wallensteins Monolog (bis auf 6 Verse) und die Wrangel-Scene, Tod I, 1, 4, 5; ein Teil der Frauenscenen, Tod III, 1 und 2; der Auftritt der Pappenheimer, Tod III, 14—16; Buttlers Monolog, die Bürgermeister-Scene, der Auftritt Illos und Terzkys, Schlufsscene zwischen Buttler und Gordon, Tod IV, 1, 3 (zum Teil), 7, 8; die Scene von Deveroux und Macdonald, Tod V, 1.

Aufserdem sind bei Vogel noch folgende weitere Scenen gefallen: die Scene zwischen Wallenstein und Gräfin Terzky, Tod I, 7; das einleitende Gespräch Wallensteins mit Octavio, Tod II, 1; die Traumerzählung, Tod II, 3; die beiden kleinen Frauenscenen, Tod III, 11, 12; der Monolog „Du hast's erreicht, Octavio“, Tod III, 13.

Dagegen wurde bei Vogel gegenüber Fleischer beibehalten: die Scene zwischen Octavio und Questenberg, Picc. I, 3; Theklas Lied und Monolog, Picc. III, 7 und 9; der Auftritt des Kornetts, Picc. V, 2; Bruchstücke aus Tod I, 2—4; der Auftritt Octavios mit dem Adjutanten und die Isolani-Scene, Tod II, 4 und 5; die Frauenscenen, Tod III, 2 und 3; die einleitende Scene zum Auftritt des schwedischen Hauptmanns,

Tod IV, 9; die Scene des Stallmeisters, mutandis mutatis, Tod IV, 13.

Von den bei Fleischer weggefallenen Personen (vgl. S. 15) sind bei Vogel geblieben: Isolani, Kornett, Adjutant, Page. Alle übrigen dort genannten Personen fehlen auch bei Vogel.

Die 6518 Verse von Piccolomini und Wallensteins Tod sind bei Vogel in etwa 2340 Verse, also ungefähr dieselbe Zahl wie bei Fleischer, zusammengezogen.

Als Vorzug der Vogelschen Bearbeitung vor der von Fleischer ist in erster Linie die Beibehaltung Isolanis zu rühmen, wenngleich von dessen Scenen nur der grofse Auftritt mit Octavio gerettet wurde, während die übrigen Teile der Rolle mit den prächtigen Expositionsscenen und dem Bankett-Akt wie bei Fleischer dem Rotstift zum Opfer fielen. Um für die Isolani-Scene Raum zu gewinnen, mufste Vogel freilich an anderer Stelle kürzen, so vor allem im ersten Akt des Todes, der durch Tilgung der bei Fleischer erhaltenen Scene der Gräfin Terzky auf einen verschwindend kleinen Bruchteil zusammengedrängt ist. Trotz der erbarmungslosen Grausamkeit, womit der Rotstift hier wütete, ist ein gewisses Geschick in der Zusammenziehung dieser Scenen nicht zu verkennen. Es ist sogar hervorzuheben, dafs der Gang der Handlung durch diese Striche eine der dramatischen Spannung nicht ungünstige Belebung und Beschleunigung erfahren hat. Die in mancher Hinsicht anfechtbare Scene der Gräfin Terzky ist an sich sehr wohl zu entbehren, und der Umstand, dafs Wallenstein nicht durch die sophistische Beredsamkeit seiner Schwägerin, sondern durch Illo und Terzky, vor allem aber aus seinem eigenen Innern heraus zu dem entscheidenden Entschlufs gedrängt wird, darf vielleicht sogar als ein glücklicher Zug der Bearbeitung bezeichnet werden.

Im übrigen zeigt sich hinsichtlich der Striche auch bei Vogel die bezeichnende Tendenz, die Thekla-Handlung, die lyrischen Teile des Gedichtes möglichst zu schonen, auf Kosten der politischen und charakteristischen Bestandteile, die eine ihrem Verhältnis zum Ganzen und ihrer Bedeutung keineswegs entsprechende Verkürzung erleiden müssen. Ja, Vogel

geht hierin noch einen Schritt weiter als Fleischer. Während die Audienz-Scene Questenbergs entsetzlich verstümmelt und Wallensteins Traumerzählung beseitigt ist, wird von den Thekla-Scenen der Piccolomini weit mehr für die Aufführung gerettet als bei Fleischer, und im Tod wird von den einleitenden Frauenscenen des dritten Aktes, von dem entbehrlichen Auftritt, der dem Berichte des schwedischen Hauptmanns vorangeht, ferner den Auftritten, die Theklas Monolog folgen,[1]) wesentlich mehr beibehalten, als für das Verständnis notwendig wäre, und als es im Hinblick auf die Ökonomie des Ganzen zu entschuldigen ist.

Was die Sprache betrifft, so sind Schillers Verse bei Vogel, im Gegensatz zu Fleischer, auch äufserlich in der Kennzeichnung durch den Druck unverändert beibehalten.[2]) Die kleinen textlichen Einfügungen Vogels, die ihm zur Überbrückung ausgefallener Stellen notwendig schienen, wurden schon oben im Scenarium berührt. Sonstige kleine Textänderungen, deren Grund oder gar Notwendigkeit nicht immer ersichtlich ist, sind zu unwesentlich, als dafs es sich lohnte, sie summarisch zu verzeichnen. So wird beispielsweise ebensowenig geschmackvoll wie unnötig Tod 1093:

Befehlt Ihr sonst noch etwas, Generalleutnant?

---

[1]) Es ist bezeichnend, dafs Fleischer sowohl wie Vogel es für notwendig hielten, auf den Schlufsmonolog Theklas die beiden kleinen Auftritte Tod IV, 13, 14, wenigstens bruchstückweise, noch folgen zu lassen, während der Dichter selbst in einem Briefe sich ausdrücklich für die Weglassung jener beiden Auftritte auf der Bühne aussprach. Schiller schrieb unter dem 17. März 1799 an Goethe: „Ich will es auf Ihre Entscheidung ankommen lassen, ob der IV. Akt mit dem Monolog der Thekla schliefsen soll, welches mir das Liebste wäre, oder ob die völlige Auflösung dieser Episode noch die zwei kleinen Scenen, welche nachfolgen, notwendig macht". Goethe erwiderte: „Mit dem Monolog der Prinzessin würde ich auf alle Fälle den Akt schliefsen. Wie sie fortkommt, bleibt immer der Phantasie überlassen".

[2]) Nur sind bezeichnenderweise bei Beginn des Verses, da wo nicht zugleich ein neuer Satz beginnt, die Anfangslettern nicht, wie allgemein üblich, grofs, sondern klein gedruckt. Auch hierin zeigt sich offenbar die leise ausgesprochene Tendenz, dem lesenden Auge des Schauspielers den Vers möglichst zu verhüllen und ihn auf einen natürlichen Vortrag nach Sinn und Zusammenhang hinzulenken.

abgeändert in:

Habt Ihr noch sonst etwas mit mir zu reden?

Andere kleine Textänderungen erklären sich aus dem Bedürfnis, manche durch Striche unvollständig gewordene Verse entsprechend zu ergänzen etc. Dafs Picc. 500 in Maxens Worten:

O, lafs den Kaiser Friede machen, Vater!

die Erwähnung des Kaisers umgangen wird durch die Variante:

O! lafs es Frieden werden, Vater!

desgleichen dafs Picc. 561 die Worte „in Wien" weggelassen sind, würde auf eine für Mannheim kaum zu begreifende Rücksichtnahme auf österreichische Zensur schliefsen lassen, wenn nicht an anderer Stelle das „Haus Österreich" in seinem ungeschmälerten Recht gelassen wäre.

Willkürlich und eines ersichtlichen Grundes entbehrend erscheinen u. a. folgende kleine Textänderungen:

Picc. 796. Schiller: Sie hat ganz recht gesehn.
Vogel: Sie hat ganz recht gehört.

Picc. 1297. Schiller: Wo ist er, der uns unsern General —
Vogel: Wo ist er, der uns unsern Feldherrn —

Picc. 2557. Schiller: So früh am Tag! Wer ist's? Wo kommt er her?
Vogel: Um Mitternacht! Wer ist's? etc.

In den Worten Isolanis, Tod 984:

Es halten's hier noch viele mit dem Hof
Und meinen, dafs die Unterschrift von neulich,
Die abgestohlne, sie zu nichts verbinde

hat Vogel das „neulich" des zweiten Verses in „gestern" abgeändert. Es ist bezeichnend, dafs der Bearbeiter hier die allgemeine und ungenaue Zeitbestimmung „neulich" durch das genauere und chronologisch richtige „gestern" ersetzt hat. Die Chronologie des Wallenstein ergiebt, dafs die ganze Tragödie sich im Laufe von vier unmittelbar auf einander folgenden Tagen abspielt. Die Unterredung zwischen Octavio und Isolani fällt auf den zweiten Tag, den nächstfolgenden Tag nach dem Bankett-Abend. Isolani kann also unmöglich von der „Unterschrift von neulich" reden, man müfste denn eine mangelhafte Funktion seines Gedächtnisses infolge des vorangegangenen nächtlichen Trinkgelages bei ihm voraussetzen. Die Stelle scheint allerdings darauf zu deuten, dafs Schiller selbst sich der chronologischen Anordnung der Ereignisse in seiner Tra-

gödie nicht klar bewufst gewesen ist. Der Bearbeiter aber, der mit mathematischer Genauigkeit die zeitliche Folge der Geschehnisse prüfte, erkannte das Versehen und verbesserte es durch Einsetzen des chronologisch richtigen „gestern".

Eine glückliche Änderung nahm Vogel im 2. Auftritt von Picc. III vor, wo er das lange und deshalb unnatürlich wirkende und schwer zu spielende Apart der Gräfin Picc. 1391 bis 1401 an dieser Stelle ausschaltete und in einen Monolog der Gräfin verwandelte, der dann einige Verse weiter unten, zwischen dem Abgang Terzkys und dem Auftritt Maxens Picc. 1412, seine Stelle fand. Das ist eine entschiedene Besserung, die einen guten Blick für das Theatralische verrät und allgemeine Einführung verdiente.

Als eine glückliche kleine Änderung ist endlich die folgende zu bezeichnen:

Tod 98—101 sind die Reden:

Wallenstein. Ein böser, böser Zufall — Freilich! Freilich!
Sesina weifs zu viel und wird nicht schweigen.
Terzky. Er ist ein böhmischer Rebell und Flüchtling,
Sein Hals ist ihm verwirkt; etc.

bei Vogel folgendermafsen verteilt:

Wallenstein. Ein böser, böser Zufall! — Freilich! Freilich!
Sesina weifs zu viel —
Terzky. und wird nicht schweigen.
Sein Hals ist ihm verwirkt; kann er sich retten
Auf deine Kosten, wird er Anstand nehmen?

Es ist keine Frage, dafs diese Stelle durch die Zuteilung der zweiten Hälfte von Vers 99 an Terzky, der dem Feldherrn in der Hitze des Wortwechsels in die Rede fällt, an Kraft und Leben gewinnt. —

Wilhelm Vogel, der ungenannte Autor dieser Wallenstein-Bearbeitung,[1]) wurde geboren am 24. September 1772 zu

[1]) Dafs der Anonymus in dem Mannheimer Schauspieler und späteren Schauspieldirektor Wilhelm Vogel zu erkennen ist, erhellt aus dem weiter unten (S. 32) citierten Briefe Körners an Schiller vom 31. Dezember 1802. — Vgl. über Vogel den Nekrolog im Berliner Theateralmanach 1844, S. 133 bis 141. Ferner: Goedeke, Grundrifs, 1. Aufl. Bd. III, S. 807 ff., wo die Litteratur über Vogel und das bibliographische Verzeichnis seiner Werke gegeben wird. Neue interessante Materialien wurden zu Tage gefördert in

Mannheim, studierte zuerst Medizin, wurde dann von Beck zur Bühne ausgebildet und trat nach verschiedenen auswärtigen Engagements in Hamburg, Haag und Düsseldorf am 1. Oktober 1794 in den Verband des Mannheimer Nationaltheaters. Hier erhielt er im Oktober 1800 wegen eines Disciplinarvergehens seine Entlassung. Seine während der folgenden Jahre mehrfach wiederholten Bemühungen um Rehabilitierung und Neuengagement schlugen fehl. Er begründete hierauf eine eigene Schauspielergesellschaft, mit der er 1803 von Strafsburg nach Karlsruhe kam. Hier wurde Vogel nach Erbauung des neuen Komödienhauses 1808 Direktor. Mit Begründung des Hoftheaters 1810 schied Vogel von Karlsruhe; nach langjährigen Kunstreisen in der Schweiz und am Rhein wurde er 1822 Generalsekretär des Theaters an der Wien. Hier blieb er bis zum Jahr 1834; dann führte er mehrere Jahre ein unstetes Wanderleben und starb in dürftigen Verhältnissen am 15. März 1843 in Wien.

Vogel war verheiratet mit der Schauspielerin und Sängerin Katharina Dupont[1]), die in gemeinsamer Thätigkeit mit ihm in Mannheim und Karlsruhe wirkte, später am Theater an der Wien engagiert war, dann getrennt von ihrem Gatten lebte, später nach Karlsruhe zurückkehrte und hier von 1842—1848 nochmals ein Engagement als dramatische Lehrerin und Schauspielerin fand.

Vogel, der als dramatischer Dichter eine sehr fruchtbare Thätigkeit entwickelte (er ist Verfasser von etwa 40 Theaterstücken), scheint ein begabter und kenntnisreicher Mensch gewesen zu sein, dessen Charakter indes, soweit wenigstens aus dem Aktenmaterial des Mannheimer Theaters zu schliefsen ist, zu mannigfachem Ärgernis Anlafs gab. „Vogel, das

---

dem I. Bande des verdienstlichen Buches von Dr. Friedrich Walter, Archiv und Bibliothek des Grofsherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779—1839. 2 Bde., Leipzig, S. Hirzel, 1899. Ein im Besitze des Mannheimer Theaterarchivs befindliches, angebliches Manuskript der Vogelschen Wallenstein-Bearbeitung, auf das ich weiter unten noch ausführlicher zurückkomme, wird von Walter, Bd. II, S. 155, 156 inhaltlich wiedergegeben.

[1]) Dies ist der Name der Künstlerin, nicht Düpert, wie bei Walter I, S. 319 irrtümlicherweise angegeben wird.

räudigste Schaf, boshaft und aufwiegelnd", schrieb Beck über ihn unter dem 13. August 1797, und Dalberg bemerkte zu einem Berichte Becks über Vogel vom 9. Januar 1798: „Die äufserste gesetzliche Strenge bin ich fest entschlossen gegen diesen schändlichen Rebellen zu gebrauchen — können Sie das Untier inzwischen zahm machen und lenken, so thun Sie es, ohne doch sich und die Intendanz zu kompromittieren."[1])

Allerdings bleibt dabei zu berücksichtigen, dafs diese harten Äufserungen der Ausflufs starker momentaner Erregungen, wie sie in den hochgehenden Wogen des Theatertreibens nur allzu häufig sind, zu sein scheinen, nicht aber als objektive und ruhige sachliche Auslassungen betrachtet werden dürfen. Wenigstens steht damit im Widerspruch eine Äufserung Dalbergs vom 6. April 1798,[2]) wo er an Beck schreibt, im Hinblick auf dessen Weigerung, die Regie weiterhin zu führen: „Zum neuen Regisseur weifs ich besser niemand als Vogel, er hat Kopf, Charakter und Kenntnisse". Diese Äufserung Dalbergs scheint mir keineswegs, wie Walter glaubt,[3]) ironisch gemeint zu sein; vielmehr deutet der Zusammenhang mit ziemlicher Bestimmtheit darauf, dafs Dalberg allen Ernstes sich mit dem Gedanken trug, im Falle von Becks Rücktritt sein Amt niederzulegen und Vogel als Nachfolger Becks in der obersten Regieführung vorzuschlagen.[4])

---

[1]) Vgl. Walter a. a. O. I, S. 228, Anm. 3.

[2]) Vgl. Walter I, S. 237.

[3]) a. a. O. I, S. 237, Anm.

[4]) Das städtische Archiv in Karlsruhe ist im Besitz eines handschriftlichen Tagebuches von Wilhelm Vogel, durch das mit einigen zeitlichen Unterbrechungen dessen Kunstreisen vom April 1811 bis zum Oktober 1817 belegt sind. Das Buch ist im wesentlichen nur ein in den ersten Jahren sehr pünktlich geführtes Verzeichnis der Einnahmen und Ausgaben sowie der gespielten Stücke, nebst kurzen Angaben über die Reiserouten, Wirtshäuser, Bekanntschaften etc. Die Einzeichnungen der letzten Jahre deuten auf eine gewisse Zerrüttung von Vogels finanziellen Verhältnissen. Litterarisch und künstlerisch ist der Inhalt des Tagebuches beinahe vollkommen belanglos. Unter dem 14. September 1815 findet sich eine erwähnenswerte Aufzeichnung über Efslair. Vogel schreibt: „Sept. 14. sah ich [in Nürnberg] Hr. Efslair als Nathan ohne das mindeste Zeichen teilnehmender Freude von seiten des Publikums auftreten. Er gab, unterstützt von seinem herrlichen Organ,

Vogels Wallenstein-Bearbeitung, deren Entstehen wohl in die Zeit nach der Entlassung Vogels aus dem Verband des Mannheimer Theaters, in die Jahre 1800—1802 zu setzen ist, wurde in dem letzteren Jahre zu Mannheim gedruckt und in dieser Form wohl den Bühnen zum Gebrauch angeboten. Ob und wo das Stück in dieser Gestalt zur Aufführung gelangte, vermag ich nicht anzugeben. Der Umstand, dafs drei Jahre nach Erscheinen des Buches eine zweite Auflage notwendig wurde, scheint, da ein grofser Absatz dieser Theaterausgabe für das Lesepublikum kaum wahrscheinlich ist, auf vielfache Benutzung des Buches von seiten der Theater zu deuten.

Zum Zweck der Aufführung des Wallenstein in Dresden wurde die Vogelsche Einrichtung einer Umarbeitung unterzogen, die durch Schillers Freund Christian Gottfried Körner veranlafst war. Körner schreibt hierüber an Schiller unter dem 31. Dezember 1802:

„Vielleicht wirst Du bald hören, dafs der Wallenstein in Dresden aufgeführt worden ist. Rackenitz[1]) gab mir neulich die Bearbeitung von Vogel, die in Mannheim gedruckt worden ist, worin beide Stücke in eins zusammengezogen sind. Er bat mich, ihm meine Gedanken zu sagen, ob das Stück, ohne sich zu sehr an Dir zu versündigen, in dieser Gestalt hier aufgeführt werden könnte. Ich las es unbefangen und versuchte es, mich in die Lage eines Dresdner Theaterdirecteurs zu versetzen, der gegen seine Verhältnisse nicht anstofsen, aber auch der guten Sache nicht zu viel vergeben wollte. Das Tyrannenbett, worein sich jedes Stück schmiegen mufs, um nicht über eine gewisse Zeit zu dauern, gehört freilich auch zu den Hauptwerkzeugen der hiesigen Direktion. Vogel hatte aber so unvernünftig abgekürzt, dafs ich es nicht dabei

---

manche Stelle, besonders die ganz ruhigen, vortrefflich. Oft war er zu deklamatorisch, oft zu pathetisch, was man dem Heldenspieler nachsehen mufs. Ein wesentlicher Fehler in seinem Vortrage erscheint mir, dafs er zu lange auf den Endsilben, besonders der Zeitwörter, zu verweilen pflegt".

[1]) Jos. Fr. Freiherr v. Rackenitz, damaliger Direktor der Dresdner Bühne.

lassen konnte. Den Wallenstein selbst mufs er für eine Nebenperson gehalten haben, weil er gerade einige seiner wichtigsten Scenen weggelassen hat. Ich habe mich also selbst darüber gemacht, Vogels Arbeit zum Grunde gelegt, die notwendigen Scenen, als den ersten Monolog von Wallenstein, die Scene zwischen ihm und Wrangel, die nachherige mit der Terzky, eingeschaltet, die Einrichtung der Akte geändert, so dafs es sechs Akte sind, und alles gestrichen, was gegen den Wiener Hof oder gegen andere Rücksichten verstofsen könnte. Mir war es nur darum zu thun, einige Scenen, die von besonderer theatralischer Wirkung sein müssen, hier aufgeführt zu sehen. Jetzt, da Dein Werk gedruckt ist, mufst Du Dir allerlei Gestalten gefallen lassen, in die man es nach jedem besonderen Behuf zu zwängen sucht. Rackenitz hat meine Arbeit dankbar angenommen und an die Behörde gegeben. Von dem weitern Erfolg weifs ich noch nichts. Die Hartwig[1]) erwähnte gestern nichts davon, und ich vermute also, dafs neue Schwierigkeiten eingetreten sind."

Beinahe ein volles Jahr verging, bis das geplante Unternehmen zur Ausführung kam. In der ersten Hälfte des November 1803 ging Wallenstein in Vogels Bearbeitung und mit Benutzung der Körnerschen Änderungen zu Dresden erstmals in Scene. Körner schreibt hierüber an Schiller unter dem 13. November 1803:

„Der Extrakt aus den Piccolomini und Wallensteins Tod ist neulich hier gegeben worden. Man hatte auf meine Vorschläge gröfstenteils Rücksicht genommen, nur einen wichtigen Monolog von Wallenstein vermifste ich, den man vermutlich nur, um Zeit zu gewinnen, gestrichen hat. Opitz hätte ihn doch verdorben, so wie er mehreres verdarb. In der letzten Scene, die mir besonders lieb ist, war er unerträglich. Für das Selbstvertrauen und das Gefühl der Sicherheit in diesen Momenten hatte er keinen Sinn. Überhaupt hat er kein Talent für die Darstellung ruhiger Hoheit. Nur das Höchstleidenschaftliche gelingt ihm. So sprach er z. B. die Stelle gut:

[1]) Friederike Hartwig, geb. Werthen, Darstellerin der Thekla in Dresden.

Max, bleibe bei mir etc. Die Hartwig als Thekla hat mich im ganzen befriedigt. Ochsenheimer hat im Illo bei dieser Bearbeitung wenig zu thun. Sein Gesicht war sehr gut gewählt. Haffner war leidlich als Buttler. Schirmer spielte den Max besser, als er sprach. Er hat zuweilen Töne, die durchaus nicht ins Trauerspiel gehören. Unter den übrigen spielte der Kornett am besten, Christs Tochter. Christ als Octavio war nicht schlecht, es fehlte ihm nur manchmal an Gedächtnis."

Ein Buch dieser im November 1803 zu Dresden gespielten Vogel-Körnerschen Wallenstein-Fassung scheint sich in Dresden nicht erhalten zu haben. Wenigstens sind meine Anfragen darnach erfolglos geblieben.

Dagegen befindet sich das Körner-Museum zu Dresden im Besitze eines von Körners eigener Hand herrührenden skizzierten Scenariums des Wallenstein.[1]) Dieses auf 2½ Seiten in Quart niedergeschriebene Scenarium enthält die Akteinteilung, die Bezeichnung der in jedem Akt enthaltenen Auftritte und der darin vorgenommenen Striche. Ich gebe im folgenden den Inhalt dieses Scenariums wörtlich wieder.

I. Aufzug.

Picc. I, Auftr. 3—5.
V. 280—286 bleibt weg.
Picc. II, Auftr. 2—7.

V. 796— 805
V. 915—1001
V. 1153—1183
V. 1266—1270 } bleiben weg.

II. Aufzug.

Picc. III, Auftr. 3—9.
Picc. V, Auftr. 1—3.
Tod I, Auftr. 1—7.

III. Aufzug.

Tod II, Auftr. 1—7.

[1]) Eine Abschrift davon wurde mir durch die Güte von Hofrat Dr. Emil Peschel in Dresden zur Verfügung gestellt.

IV. Aufzug.

Tod III, Auftr. 1—10, 17—23.

V. 1374—1409 } bleiben weg.
V. 1535—1556 }

V. Aufzug.

Tod IV, Auftr. 1, 3—6, 9—13.

VI. Aufzug.

Tod V, Auftr. 3—11, schliefsend mit V. 3799.
V. 3800—3867 bleibt weg.

In diesen Aufzeichnungen Körners ist uns offenbar das Scenarium erhalten, das er auf Grund des ihm vorliegenden Vogelschen Buches und zum Zweck einer Verbesserung des letzteren für die Dresdner Bühne niederschrieb. Die Abänderungen, die er vorschlug, bestanden darnach in erster Linie darin, dafs er die Akteinteilung änderte, indem er den fünften Akt Vogels in deren zwei (entsprechend dem vierten und fünften von Wallensteins Tod) zerlegte und dadurch das ganze Stück, statt in fünf, in sechs Akte gliederte. Den von Vogel bis auf einige kümmerliche Reste zusammengestrichenen ersten Akt des Todes wollte er unverkürzt in seine Rechte setzen und ihn in dieser Gestalt noch dem zweiten Akt des kombinierten Stückes einverleiben. Der dritte Akt des letzteren sollte dafür nur den zweiten Akt des Todes umfassen, unter Herstellung der von Vogel gestrichenen Stellen, also auch der Traumerzählung. Den grofsen Strich im dritten Akt des Todes (Auftr. 11—16) wollte auch Körner beibehalten wissen. Für das von ihm Eingelegte beabsichtigte Körner dagegen die ersten beiden Auftritte von Picc. III im Gegensatz zu Vogel preiszugeben. Auch im vierten Akt des Todes scheinen ihm andere Striche vorgeschwebt zu haben. Dafs der kaum zu entbehrende zweite Auftritt dieses Aktes fehlen soll, macht den Eindruck eines Versehens. Ebenso auffallend ist die von Körner beabsichtigte Tilgung der bedeutenden und für Schiller so charakteristischen Schlufsscene, umsomehr da Octavios an Buttler gerichtete Worte:

Die rasche
Vollstreckung an das Urteil anzuheften,
Ziemt nur dem unveränderlichen Gott

sich recht wenig zum Schlufs des ganzen Gedichtes eigneten.

Im grofsen und ganzen macht dies Scenarium den Eindruck einer nur flüchtigen und provisorischen Aufzeichnung, in der Körner in grofsen Zügen skizzierte, wie er sich eine verbesserte Zusammenziehung des Wallenstein auf Grund der ihm vorliegenden Vogelschen Bearbeitung dachte. Die in dem Scenarium vorgemerkten Striche im einzelnen stimmen nicht mit den Strichen Vogels überein. Sein Hauptaugenmerk scheint Körner, in Übereinstimmung mit der Äufserung des oben citierten Briefes vom 31. Dezember 1802, auf Wiederherstellung der von Vogel arg verstümmelten Wallenstein-Scenen aus den ersten beiden Akten des Todes gerichtet zu haben.

Indes wurden Körners Vorschläge für die Dresdner Aufführung des Stückes, gemäfs dem Briefe vom 13. November 1803, nur „gröfstenteils", also nicht durchweg, berücksichtigt.

Ein Exemplar dieser in Wirklichkeit zu Dresden gespielten Wallenstein-Bearbeitung scheint in einem Manuskript der Mannheimer Theaterbibliothek erhalten zu sein. Es handelt sich um das Manuskript 723, über das Walter a. a. O. Bd. II, S. 155 handelt. Walter bezeichnet dieses Wallenstein-Manuskript kurzweg als ein Exemplar der Vogelschen Bearbeitung, ohne auf die zahlreichen Abweichungen desselben von der Druckausgabe des Vogelschen Buches einzugehen. Wie ich mit ziemlicher Bestimmtheit vermute und es weiter unten wahrscheinlich zu machen versuchen werde, liegt in diesem Manuskript ein Exemplar der in Dresden gespielten, durch Körners Vorschläge veranlafsten Redaktion der Vogelschen Wallenstein-Bearbeitung vor.

Das Manuskript 723 umfafst 252 Quartseiten und führt den Titel: Wallenstein, ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Von Friedrich Schiller. Zur Aufführung eines Abends für die Bühne bearbeitet. 1802.

Der Name des Bearbeiters ist nicht genannt.

Das Manuskript unterscheidet sich nicht nur in der Akteinteilung, sondern auch in einigen andern Punkten sehr

wesentlich von dem Text des gedruckten Buches. Es bietet einen vollständigern Text als das letztere, indem es vor allem den ersten Akt des Todes mit Wallensteins Monolog, der Wrangel-Scene und der Unterredung mit Gräfin Terzky ziemlich unverändert in seine Rechte setzt. Diese Scenen schliefsen im Manuskript den Akt, ohne dafs sich wie im Buche die ersten Auftritte von Tod II unmittelbar anreihen. Die Akteinteilung ist in dem Manuskript die folgende. Der erste Akt umfafst wie in Vogels Buch den ersten und zweiten Akt der Piccolomini, der zweite dagegen blofs den dritten Akt der Piccolomini. Der dritte Akt des Manuskriptes bringt sodann den fünften Akt der Piccolomini und den ersten des Todes. Der letztere beginnt mit der Scene zwischen Wallenstein, Terzky und Illo in der Vogelschen Fassung (Anfang: Vernahmst du's schon? Er ist gefangen, ist etc.); nach Tod 120 springt der Text dann über in Wallensteins Worte:

> Ich will doch hören, was der Schwede mir
> Zu sagen hat. (Tod 132 ff.)

Es folgt Wallensteins grofser Monolog, die Wrangel-Scene und der Auftritt der Gräfin Terzky, mit entsprechenden Kürzungen, bis zum Aktschlufs. Der vierte Akt des Manuskriptes umfafst sodann den zweiten Akt des Todes, unter Wiederaufnahme der bei Vogel gestrichenen Traumerzählung, während der fünfte und sechste Akt, völlig entsprechend dem vierten und fünften bei Vogel, sich mit den drei letzten Akten von Wallensteins Tod decken.

Text und Striche im einzelnen stimmen in der Hauptsache überein und zeigen nur an einigen wenigen Stellen unwesentliche Abweichungen. Im allgemeinen ist im Manuskript etwas mehr gestrichen als in dem Buch; nur an einigen wenigen Stellen findet ein umgekehrtes Verhältnis statt. Von ganzen Scenen sind die entbehrlichen Auftritte nach Theklas Monolog IV, 13 und 14 im Manuskript im Gegensatz zu Vogels Buch getilgt. Dafür sind die bedeutsamen letzten Worte Wallensteins, Tod 3676—3679, die in der Druckausgabe fehlen, in dem Manuskript hergestellt.

An einigen Stellen zeigt das Manuskript den Wortlaut des Originals, wo bei Vogel Änderungen des Textes vorgenommen sind. So lesen wir im Manuskript Tod 1422:

Wohin? Der Vater kommt

an Stelle der unmotivierten Vogelschen Variante:

Wohin, da er gleich kommt?

Desgleichen im Manuskript Tod 2939:

Ich habe Kraft zu stehn

an Stelle der Vogelschen Änderung:

Ich habe Kraft zu gehn.

Im übrigen zeigt das Manuskript sämtliche Eigentümlichkeiten und Veränderungen des Vogelschen Textes, auch an denjenigen Stellen, wo zu einer Abänderung des Originals kein genügender Grund vorhanden war.

Darnach scheint die Annahme auf den ersten Blick nicht unmöglich zu sein, dafs in dem Manuskript 723 eine zweite Fassung der Vogelschen Bearbeitung vorliege. Wäre Vogel als der Autor dieser zweiten Fassung anzusehen, so würde dieselbe entweder eine der Druckausgabe von 1802 vorangegangene erste Fassung der Bearbeitung oder aber eine zweite, nachträgliche Umarbeitung dieser Druckausgabe darstellen. Das letztere ist ausgeschlossen; denn in diesem Fall hätte Vogel seine im Jahr 1802 an der Druckausgabe vorgenommenen Veränderungen der zweiten Auflage der letzteren vom Jahr 1805 wahrscheinlich einverleibt. Diese zweite Auflage aber stimmt wörtlich mit der ersten von 1802 überein.

Es bliebe also nur die andere Annahme, dafs die Fassung des Manuskriptes der Druckausgabe von 1802 vorangegangen wäre. Dies aber ist aus verschiedenen Gründen unwahrscheinlich. Die aus dem Jahr 1802 datierte Fassung des Manuskriptes hätte Vogel wohl nur dann noch in demselben Jahr zum Zwecke der Drucklegung umgearbeitet, wenn in diesem Jahr zu Mannheim eine Aufführung der Bearbeitung stattgefunden hätte, deren Erfahrungen ihm zu jener Umarbeitung Veranlassung gaben. Weiterhin ist es schwer ersichtlich, wie das Mannheimer Theater in den Besitz jener älteren handschriftlichen Fassung des Vogelschen Wallenstein gekommen sein sollte. Hätte Vogel, der dem Mannheimer

Theater damals längst nicht mehr angehörte, das Manuskript der Direktion zur eventuellen Aufführung eingereicht, so hätte er es, nachdem eine Annahme nicht erfolgte, zum Zweck der Umarbeitung für den Druck vom Theater zweifelsohne zurückverlangt.

Vor allem aber sprechen innere Gründe mit Entschiedenheit gegen die Annahme, dafs die Druckausgabe eine Umarbeitung und spätere Fassung des Manuskriptes darstellen sollte. Das Manuskript ist die bessere und pietätvollere Fassung, die von Schillers Text weit mehr enthält als die Druckausgabe. Nun wäre es allerdings denkbar, dafs die Erfahrungen irgend einer auswärtigen Aufführung den Bearbeiter veranlafst hätten, das überlange Stück für die Drucklegung energisch zu kürzen. Ganz und gar undenkbar aber ist es, dafs der Bearbeiter mit dieser Kürzungsprozedur bei den wichtigen und bedeutenden Wallenstein-Scenen von Tod I angefangen haben sollte, während er das Stück anderseits unnötig verlängerte durch Einlegung der völlig entbehrlichen und im Manuskript mit Recht weggelassenen Auftritte Tod IV, 13, 14. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dafs der Bearbeiter Wallensteins letzte Worte, — $3^1/_2$ Verse! — die er als hochbedeutsam im Manuskript mit Recht beibehalten hatte, in einer zweiten, verbesserten Fassung getilgt haben sollte.

Eine Vergleichung von Manuskript und Druckausgabe deutet vielmehr in allen Punkten mit voller Bestimmtheit darauf hin, dafs in dem Druck die erste Fassung zu erkennen ist, während in dem Manuskript eine Überarbeitung des Buches vorliegt. Dafs der Autor dieser Überarbeitung nicht in Vogel selbst gesucht werden kann, wurde oben gezeigt. Die Druckausgabe der Vogelschen Bearbeitung wurde vielmehr von fremder Hand überarbeitet. Da wir wissen, dafs in Dresden eine nach Körners Vorschlägen verbesserte Bearbeitung des Vogelschen Wallenstein gegeben wurde, so ist die Annahme ebenso naheliegend wie wahrscheinlich, dafs wir in dem Mannheimer Manuskript 723 ein Exemplar jener Dresdner Bearbeitung besitzen. Diese Annahme wird bestätigt durch die Übereinstimmung des Manuskriptes mit den Angaben des oben citierten Körnerschen Briefes vom 31. Dezember 1802 und mit den in dem besprochenen Wallenstein-Scenarium

niedergelegten Vorschlägen Körners. Auch die Angabe des Körnerschen Briefes vom 13. November 1803, dafs dessen Vorschläge bei der Dresdner Aufführung nur „gröfstenteils" Berücksichtigung fanden, wird durch das Mannheimer Buch der Dresdner Bearbeitung bestätigt. Worauf Körner bei seinen Verbesserungsvorschlägen in erster Linie Gewicht gelegt hatte: die Wallenstein-Scenen der beiden ersten Akte des Todes wurden zum gröfsten Teil in den Vogelschen Text herübergenommen. Auch in der Sechsteilung des Stückes folgte man dem Beispiele Körners, gestaltete im übrigen aber die Einteilung der Akte selbständig und wesentlich abweichend von Körners Vorschlägen. Auch im übrigen blieben die letzteren ohne Einflufs auf die Dresdner Bearbeitung des Vogelschen Wallenstein. Auffallend ist, dafs Körner in seinem mehrfach erwähnten Bericht über die Dresdner Aufführung einen „wichtigen Monolog von Wallenstein" vermifst. Es kann hierbei, da der grofse Monolog aus Tod I aufgenommen worden war, nur an Wallensteins Monolog im dritten Akt des Todes „Du hast's erreicht, Octavio" gedacht werden. Diesen Monolog zu vermissen hatte aber Körner insofern keine Veranlassung, als er ihn, wenigstens nach dem Wortlaut des Scenariums, auch in seinen Vorschlägen gestrichen hatte.

Ich gebe im folgenden einen Überblick über Akteinteilung und scenische Anordnung des kombinierten Wallenstein in den drei hier in Betracht kommenden Fassungen:

1. Vogels Druckausgabe.	2. Körners Verbesserungsvorschläge.	3. Die nach Körners Vorschlägen verbesserte Dresdner Bearbeitung (Mannheimer Ms. 723).
I. Akt 1) Picc. I	I. Akt 1) Picc. I	I. Akt 1) Picc. I
2) Picc. II	2) Picc. II	2) Picc. II
II. Akt 1) Picc. III	II. Akt 1) Picc. III	II. Akt Picc. III
2) Picc. V	2) Picc. V	III. Akt 1) Picc. V
III. Akt 1) Tod I (Bruchst.)	3) Tod I	2) Tod I
Tod II, 1—3	III. Akt 1) Tod II, 1—3	IV. Akt 1) Tod II, 1—3
2) Tod II, 4—7	2) Tod II, 4—7	2) Tod II. 4—7
IV. Akt Tod III	IV. Akt Tod III	V. Akt Tod III
V. Akt 1) Tod IV	V. Akt Tod IV	VI. Akt 1) Tod IV
2) Tod V, 3—12	VI. Akt Tod V, 3—11	2) Tod V, 3—12

Der Annahme, dafs in dem Mannheimer Manuskript 723 die Dresdner Bearbeitung des Wallenstein vorliegt, scheint nur der eine Umstand zu widersprechen: dafs das Manuskript die Jahreszahl 1802 trägt, während die Körner-Vogelsche Bearbeitung erst im November 1803 erstmals über die Dresdner Bühne ging. Doch ist dieser scheinbare Widerspruch sehr leicht zu erklären.

Ich denke mir den Hergang der Sache so. Nachdem die durch Körner veranlafste Umarbeitung des Vogelschen Wallenstein im November 1803 mit Erfolg in Dresden gegeben worden war, entschlofs man sich auch in Mannheim zur Aufführung des Stückes in dieser neuen Form. Man liefs sich zu diesem Zweck — ein allgemein übliches Verfahren bei der damals bestehenden litterarischen Freibeuterei — das Buch der Dresdner Aufführung nach Mannheim verschreiben; hier wurde eine Kopie desselben hergestellt und zwar in der Weise, dafs die Körnerschen Einfügungen und Abänderungen in ein Exemplar der Vogelschen Druckausgabe eingetragen und eingeheftet wurden. Dies wird beglaubigt durch einen unter den Theaterrechnungen des Mannheimer Theaterarchivs erhaltenen Posten vom Dezember 1803: 96 Seiten Abänderung Wallensteins [1]. Nach diesem gedruckten und durch zahlreiche handschriftliche Einfügungen erweiterten Buche wurde alsdann ein zweites, wahrscheinlich für den Souffleur bestimmtes Buch angefertigt, in dem der leichteren Übersichtlichkeit wegen der gesamte Text geschrieben wurde. Der Schreiber dieses zweiten Buches nahm bei der Kopie des Titelblatts, auf dem nur die Aktzahl fünf in sechs verbessert worden war, auch die Jahreszahl 1802 aus seiner gedruckten Vorlage in das Manuskript herüber. Dieses zweite Buch ist das Mannheimer Manuskript 723. Die Vorlage desselben, das zum Teil gedruckte, zum Teil geschriebene Buch, scheint verloren gegangen zu sein.

Dafs in der That in jener Zeit eine Aufführung des Wallenstein in Mannheim geplant war, wird weiter bewiesen durch einen Posten der Theaterrechnungen vom März 1804:

---

[1]) Vgl. Walter a. a. O. II, S. 155, Anm.

Rollenausschreiben Wallensteins 7 fl. 30 Kr. (vgl. Walter a. a. O.). Diese Rollen wurden ohne Zweifel nach dem mittlerweile fertiggestellten Manuskript 723 herausgeschrieben, was auch mit der Chronologie der betr. Theaterrechnungen vollkommen übereinstimmt.

Warum die geplante Wallenstein-Aufführung nach der Körner-Vogelschen Bearbeitung in Mannheim nicht zustande kam, ist unbekannt.[1]) Genug, die Aufführung unterblieb, und Wallenstein kam erst in der Spielzeit 1807/8, und zwar nunmehr nach dem unveränderten Original, auf die Mannheimer Bühne: das Lager erstmals am 12. Juli 1807, die Piccolomini am 20. Dezember 1807, der Tod am 1. Januar 1808.

---

[1]) Dalberg, der Vorgänger des damaligen Intendanten Venningen, hatte dem Wallenstein ein auffallend geringes Interesse entgegengebracht und sich schon gegenüber mehrfachen Versuchen Becks, eine Aufführung des Werkes in Vorschlag zu bringen, sehr reserviert geäufsert. So schrieb er im Juli 1801: „Wenn man Schillers ganzen Wallenstein gelesen hat und der mannigfaltigen Situationen sich lebhaft noch erinnert, welche dies Werk dem Gedächtnis zurückläfst, kann man wohl mehr in diesem Schauspiel nicht wieder finden als eine unvollendete Darstellung des Helden und der Personen, welche um und mit ihm, sein Leben hindurch, weben und handeln. Dessenungeachtet läfst sich bestimmt nicht voraus angeben, ob und inwiefern es auf der Bühne, gut und fleifsig dargestellt, gefallen kann und wird. Ohne vorherigen Versuch möchte ich es nicht geradezu kaufen". (Walter I, S. 251.) Eine Aufführung des Wallenstein unter Dalberg kam nicht zustande. Venningen, der am 20. Juni 1803 an Dalbergs Stelle trat, scheint nach dem guten Erfolg der Dresdner Aufführung alsdann den Plan gefafst zu haben, das Stück nach der Dresdner Bearbeitung auch in Mannheim auf die Bühne zu bringen, ein Plan, der indessen aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung kam.

III.

Wiener Bearbeitung von 1814.

Das Buch dieser Wallenstein-Bearbeitung erschien im Druck zu Wien 1814, im Verlag von Joh. Bap. Wallishaufser. Der Titel lautet:

Wallenstein.
Ein
Trauerspiel in fünf Aufzügen.
Nach
Friedrich v. Schillers
dramatischen Gedicht, zur Darstellung eingerichtet.
Für die K. K. Hoftheater.
[Der Name des Autors ist nicht genannt.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein altgotischer Saal auf dem Rathause zu Pilsen, mit Fahnen und andern Kriegsgeräten dekoriert.

Picc. I, Auftr. 2—5. Picc. II, Auftr. 5, 6. Picc. III, Auftr. 1.

Beginnend:

Octavio. Noch mehr der Gäste werden Sie hier finden!
Es brauchte diesen thränenvollen Krieg. (etc. Picc. 83.)

An den Schlufs von Auftr. 5 reiht sich unmittelbar, ohne Verwandlung, Picc. II, Auftr. 5, 6. Nach dem Abgang Octavios und Questenbergs treten Wallenstein und Terzky auf; die Scene wird durch die folgenden, zum Teil Picc. 666, 667 und 685, 686 benutzenden, zum Teil von dem Bearbeiter herrührenden Verse eingeleitet:

Terzky. Was sprach die Herzogin? Sie war bei Hof?
Wie steht's mit unsern dort'gen Freunden?

Wallenstein. Sie wurde kalt empfangen, man verhüllte
Sich in ein lastend feierliches Schweigen,
Und alles schien sie sorgsam zu vermeiden.
Terzky. Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr;
Fortan mufs eignes Feuer uns erleuchten.[1])
Wallenstein (in tiefem Nachdenken zu sich selbst).
Sie hat ganz recht gesehn — So ist's, und stimmt. (etc. Picc. 796.)

An den Schlufs von Auftr. 6 ist unmittelbar Picc. III, Auftr. 1 angehängt.

Auf Illos Schlufsworte:

Ich hab' ihn scharf bewacht. Er war mit niemand
Als dem Octavio (Picc. 1010)

folgt:

Wallenstein. Kommt zur Versammlung. [Ab.]
Terzky (Illo zurückhaltend).
Erst sagt mir, wie gedenkt Ihr's diesen Abend
Beim Gastmahl mit den Obersten zu machen? (etc. Picc. 1302.)

Nach Picc. 1334 fällt der Rest des Auftritts fort, und Terzky beschliefst die Scene mit den an diese Stelle verlegten Worten, Picc. 1327 und 1328:

Nun, mir ist alles lieb, geschieht nur was,
Und rücken wir nur einmal von der Stelle. [Beide ab.]

2) Saal.

Picc. II, Auftr. 7.

Die Sitzung des Kriegsrats.

An Stelle von Götz, Tiefenbach und Colalto sprechen am Schlufs drei ungenannte Obersten.

II. Aufzug.

1) [Ein Zimmer.] Ohne Dekorationsangabe, mit der blofsen Bühnenanweisung „Nacht“.

Picc. III, Auftr. 2—6, 9.

Beginnend mit Terzkys Worten:

Kommt sie? Ich halt' ihn länger nicht zurück. (Picc. 1384.)

Nach der folgenden Rede der Gräfin Picc. 1385 sind zur Überbrückung des ausfallenden Banketts, das hier als dieser

[1]) Diese Worte Wallensteins passen allerdings recht wenig in den Mund Terzkys.

Scene vorangehend gedacht ist, folgende Verse eingefügt (unter Benutzung der Verse 1956, 1957 aus Akt IV):

Gräfin. Doch sag' zuvor, wie ist's mit eurem Plane?
Gelang er? Merkte keiner die Verwechselung?
Terzky. 'S ging alles so, wie ich's gesagt. Glaub' mir,
War's nicht um diese Piccolomini,
Wir hätten den Betrug uns können sparen.
Gräfin. Es haben also alle unterschrieben?
Terzky. Bis auf den Max hat keiner es versagt.
Gräfin. Wie, er! Warum just er? Aus welchen Gründen?
Terzky. Weiſs ich's! den ganzen Abend saſs er stumm!
Und als die Reih' ihn traf, meint' er, es sei
Ein ernst Geschäft, drum wolle er's bis morgen
Verschieben; wie er denke, wisse jeder.
Gräfin. Nun, er ist uns gewiſs: ich nehm's auf mich,
Und morgen hast du seine Unterschrift.
Jetzt geh' und sag' ihm, daſs sie ihn erwartet.
Terzky. Ich geh', doch nimm dich wohl in acht, daſs du
Zu weit nicht gehst. [Ab.]
Gräfin. Errat' ich etwa nicht,
Warum die Tochter hergefordert worden (etc. Picc. 1393)

mit Umwandlung des Aparts in einen Monolog der Gräfin.

Nach Picc. 1401 schlieſst die Gräfin den Monolog mit den Worten:

Ich werde handeln.

Dann folgt Picc. III, Auftr. 3 ff.

Nach Schluſs von Auftr. 6 geht der Text, unter Wegfall von Theklas Lied, Auftr. 7, und des folgenden Auftr. 8, unter freier Benutzung der Verse 1768—1771, in folgender Weise weiter:

Gräfin. Ei, Nichte! Ihr solltet doch wohl nicht vergessen,
Wer Ihr seid, und wer Er ist; und Euch, dächt' ich,
Mit Eurer Person ein wenig teurer machen.
Noch kennt Ihr Eures Vaters Zwecke nicht;
Drum dürft Ihr keine eignen Wünsche hegen. [Ab.]

Folgt Theklas Monolog, Auftr. 9.

2) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung. Es ist Nacht.
Picc. V, Auftr. 1 und 3.

Auftr. 2 mit dem Erscheinen des Kornetts ist getilgt und durch folgende vier Verse ersetzt:

Diener (mit einem Briefe). Ein Eilbot' bringt den Brief vom Grafen
Gallas. [Ab.]

Octavio (nachdem er ihn gelesen).
O frohe Botschaft! — Der Sesin gefangen!
An sechs Pakete mit Graf Terzkys Wappen
Fand man bei ihm, doch keines von dem Fürsten.

Folgt Auftr. 3 bis zum Schlufs.

III. Aufzug.

1) Zimmer in Friedlands Palast.

Tod I, Auftr. 4—7. Tod II, Auftr. 1—3.

Der Akt beginnt mit Wallensteins Monolog, der unter freier Benutzung der Verse 98, 99, 101, 102, 105 folgende Einleitung erhalten hat.

Wallenstein (einen Brief in der Hand).
Ein böser Zufall — der Sesin gefangen?
Er weifs zu viel und wird gewifs nicht schweigen.
Sein Hals ist ihm verwirkt; kann er sich retten
Auf meine Kosten, wird er zaudern? — Ich seh's,
Nicht herzustellen mehr ist das Vertrauen. —
Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte? (etc. Tod 139.)

Nach den Schlufsworten des I. Aktes geht der Text in folgender Weise in II, 1 über:

Ein Diener. Der Generalleutnant —
Wallenstein. Ist er schon da?
Diener. Ich fand ihn auf dem Wege —
Wallenstein. Wohl! Er komme!
(Diener ab. Wallenstein giebt der Gräfin einen Wink, sich zu entfernen.)

Fünfter Auftritt.

Wallenstein, Octavio, bald darauf Max.

Wallenstein. Ich hab nach dir gesendet. Du sollst heut' reisen.
Du gehst von hier gerad' auf Frauenberg
Und übernimmst die span'schen Regimenter. (etc. Tod 668 bis zum Schlufs von II, 3.)

2) Zimmer in Octavios Wohnung.

Tod II, Auftr. 6 und 7.

Beginnend mit Tod 1071:

Octavio. Die Zeit ist teuer, lafst uns offen reden.

Nach Octavios Worten:

Noch treue Freunde leben hier dem Kaiser (Tod 1079)

sind an Stelle von Tod 1080 folgende beide Verse eingefügt:

Graf Isolan und andere Generale —
Vereinigt haben sie aufs neu' gehuldigt. (Folgt Tod 1081 ff.)

IV. Aufzug.

Saal bei der Herzogin.

Tod III, Auftr. 2—10, 17—23, ohne Verwandlung.

Beginn des Aktes:

Gräfin. Ich sag' Euch, Nichte, es gefällt mir nicht,
Dafs er sich grade itzt so still verhält. (etc. Tod 1291.)

An den Schlufs von Auftr. 10 reiht sich unmittelbar, unter Wegfall von Auftr. 11—16, der Auftritt der Herzogin, Auftr. 17.

V. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.

Tod IV, Auftr. 1—6, 8.

Auftr. 3 beginnt, unter Wegfall des Bürgermeisters, mit dem Auftritt Wallensteins:

Wallenstein. Habt Ihr es nicht gehört!
Ein starkes Schiefsen war ja diesen Abend. (etc. Tod 2619.)

An Auftr. 5 sind einige Verse aus dem getilgten Auftritt 9 angehängt, in der Weise, dafs nach Wallensteins und Terzkys gleichzeitiger Frage „Weifs sie's?“, Tod 2676, die Neubrunn fortfährt:

Das Gerücht
Von einer Schlacht erschreckte sie, worin
Der kaiserliche Oberst sei gefallen. (etc. Tod 2918.)

Wallensteins nächste Rede, Tod 2924, 2925, hat dann folgenden Wortlaut erhalten:

So unvorbereitet mufste dieser Schlag
Sie treffen! Armes Kind! — Eilt ihr zu helfen!

Die Neubrunn eilt ab; Wallenstein, Terzky und Illo folgen.

Folgt Auftr. 6.

Nach Tod 2754 geht der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar weiter:

Buttler. Indes sorgt für die Sicherheit der Festung;
Sind jene oben, schliefs' ich gleich die Burg. (etc. Tod 2840 ff.)

2) Zimmer der Herzogin.

Tod IV, Auftr. 10—12.

Beginnend mit den ersten Worten des schwedischen Hauptmanns, Tod 3004, schliefsend mit Theklas Monolog, Tod 3180.

3) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt, die sich weit nach hinten verliert.
Tod V, Auftr. 3—12.

Seni fehlt. In Auftr. 5 ist der ganze erste Teil der Scene, Tod 3597—3623, gestrichen, in Auftr. 10 spricht Senis Reden ein Adjutant. An Stelle von Deveroux und Macdonald sind zwei ungenannte Offiziere getreten.

Vorliegende Bearbeitung ist, abgesehen von der bei Wallishaufser erschienenen Druckausgabe, auch in einem handschriftlichen Buch des Burgtheaterarchivs erhalten (Burgtheater Ms. 436 N). Dies Manuskript unterscheidet sich in der Hauptsache nur durch einige andere Striche von dem Wortlaut der Buchausgabe; und zwar in der Weise, dafs bald das Buch, bald die Handschrift den vollständigeren Text bietet. Die scenische Anordnung ist durchweg dieselbe. Nur von den beiden auf Theklas Monolog, Tod IV, 12, folgenden Auftritten, die im Buch gestrichen sind, ist der eine, das Gespräch zwischen Thekla und der Herzogin, IV, 14, in dem Manuskript beibehalten. Aufserdem sind einige durch die Zensur bedingten Wortänderungen im Buch in strengerem Sinne durchgeführt als im Manuskript.

Die Anordnung des Stoffes in dieser Wiener Bearbeitung (im folgenden kurzweg als W bezeichnet) ist im wesentlichen dieselbe wie bei Vogel: wie bei diesem, so entsprechen auch hier die beiden ersten Akte dem Inhalt der Piccolomini, mit Weglassung des Bankettaktes, die drei letzten dem Inhalt von Wallensteins Tod. Ebenfalls wie bei Vogel deckt sich in W der erste Akt mit Picc. I und II, der zweite mit Picc. III und V, der dritte mit Tod I und II, der vierte mit Tod III, der fünfte mit Tod IV und V. Auch darin folgt W der älteren Bearbeitung, dafs zum Zweck der Vermeidung unnötiger Verwandlungen Tod II, 1—3 ohne Wechsel des Schauplatzes an Tod I angereiht wird, dafs ferner die beiden Scenenreihen von Tod III, unter Weglassung der Auftritte 11—16, ohne Verwandlung aufeinander folgen. Dagegen hat W die gewaltsame, von Vogel vorgenommene Zu-

sammenlegung der Scenen im Hause des Bürgermeisters von Eger und der folgenden Thekla-Scenen auf einen Schauplatz beseitigt und die Ortsveränderung des Originals an dieser Stelle wieder hergestellt, so dafs der fünfte Akt hier, nicht wie bei Vogel eine, sondern zwei Verwandlungen aufweist.

Einige wesentliche Änderungen hat W dagegen in der scenischen Anordnung der beiden ersten Akte der Bearbeitung vorgenommen. Sie verlegt die Verwandlung des ersten Aktes, die naturgemäfs mit dem Akteinschnitt zwischen dem ersten und zweiten Akt der Piccolomini zusammenfallen müfste, an eine andere Stelle, indem sie an Picc. I, 5 ohne Wechsel des Schauplatzes den Auftritt Wallensteins mit Terzky, Picc. II, 5, und die folgenden Auftritte anreiht, zwischen Auftr. 6 und 7 sodann das an diese Stelle verlegte Gespräch Illos und Terzkys über die geplante Überlistung der Generale, Picc. III, 1, einschiebt, und nun erst den Schauplatz in einen andern Saal verwandelt für die den ersten Akt beschliefsende grofse Scene des Kriegsrats (II, 7). Diese Änderungen sind im ersten Grund dadurch veranlafst, dafs der Wiener Bearbeiter den Zeitpunkt des Banketts, entgegen dem Original, nicht hinter, sondern vor den dritten Akt der Piccolomini legte. Da das Bankett selbst in W, ebenso wie in den frühern Einrichtungen, gestrichen war, so hatte der zweite Akt der Bearbeitung den dritten und fünften Akt der Piccolomini zu umfassen. Von diesen beiden Akten schliefst der eine unmittelbar vor dem Bankett, während der andere unmittelbar nach demselben beginnt; dadurch, dafs beide Akte in der Wiener Bearbeitung, ebenso wie bei Vogel, unmittelbar aneinander rückten, nur durch eine Verwandlung voneinander getrennt, wurde die Phantasie des Zuschauers genötigt, zwischen beide Scenen einen gröfsern Zeitraum — den ganzen Verlauf des Banketts — zu legen. An diesem Mifsstand nahm der Wiener Bearbeiter ohne Zweifel Anstofs und suchte ihn dadurch zu beseitigen, dafs er dem Zeitraum des Banketts in den Zwischenakt zwischen den ersten und zweiten Akt der Bearbeitung, also vor den dritten Akt der Piccolomini verlegte. Die dem Bankett vorangehende Unterredung Illos mit Terzky mufste nun natürlich ihre Stelle im ersten Akt der Bearbeitung finden,

was nur durch die oben erwähnten scenischen Änderungen des Bearbeiters zu ermöglichen war.

Zu Beginn seines zweiten Aktes legte der Wiener Dramaturg alsdann eine neuverfaſste kleine Scene zwischen Terzky und der Gräfin ein, die den Zuschauer über die Vorgänge des ausgefallenen Bankettaktes unterrichten sollte. Durch diese Art der Anordnung wurde allerdings ein anderer Miſsstand geschaffen: daſs nämlich die Vorgänge von Picc. III, die Scenen zwischen Max und Thekla, der letztern Monolog etc., hinsichtlich der Glaubhaftigkeit der Situation sehr beeinträchtigt werden, indem sie statt vor dem Bankett, unmittelbar dahinter (oder noch während des Banketts: die Tafelmusik, die Theklas Monolog begleitet, ist geblieben!), also auf jeden Fall in später Nachtstunde spielen.[1])

Von dem einleitenden ersten Akt der Piccolomini ist in W zum Vorteil der Exposition wesentlich mehr beibehalten als in den ältern Bearbeitungen von Fleischer und Vogel. Während bei letzterem die zwei, bei Fleischer die drei ersten Auftritte des Aktes bis auf wenige Worte gestrichen sind, läſst W das Stück mit dem zweiten Auftritt, der charakteristischen Scene zwischen Octavio, Questenberg, Isolani, Buttler und Illo beginnen. Desgleichen setzt W den in den beiden frühern Bearbeitungen arg verstümmelten ersten Akt des Todes in seine Rechte, indem sie Wallensteins groſsen Monolog, die Wrangel-Scene und die Unterredung mit der Gräfin Terzky, wenn auch mit einigen starken Strichen versehen, dem Stück einverleibt. Dafür ist von dem Wiener Bearbeiter die von Vogel beibehaltene Isolani-Scene getilgt und die folgende Unterredung Octavios mit Buttler stark gekürzt.

---

[1]) Bei dieser Anordnung der Vorgänge konnte natürlich Gräfin Terzky den bei der Geliebten verweilenden Max nicht mit den Worten abrufen:

Mein Mann schickt her. Es sei die höchste Zeit.
Er soll zur Tafel — Trennt euch! (Picc. 1737.)

Anstatt dessen läſst der Bearbeiter die Gräfin, mit Beziehung auf die unmittelbar folgende Unterredung der beiden Piccolomini, zu Max sagen:

Ihr Vater schickt so eben her, er wünscht
Sie gleich zu sprechen — Trennt euch!

Es fehlen demgemäfs in W die folgenden Scenen: Picc. I, 1; Picc. II, 1—4; Picc. III, 7, 8; Picc. IV; Picc. V, 2; Tod I, 1—3; Tod II, 4, 5; Tod III, 1 und 11—16; Tod IV, 7, 9, 13, 14; Tod V, 1, 2.

Weggefallen sind die folgenden Personen: Tiefenbach, Maradas, Götz, Colalto, Seni, Kornett, Kellermeister, Bediente, Geraldin, Kürassiere, Bürgermeister, Rosenberg, Deveroux, Macdonald.

Im allgemeinen hat in der Wiener Einrichtung der Rotstift weniger verheerend gehaust als in den ältern Bearbeitungen von Fleischer und Vogel, so dafs das Stück hier einen stärkern Umfang behalten hat als in jenen beiden Fassungen. Durch die mehrfache Übereinstimmung in der Art der Zusammenziehung läfst sich die Wiener Bearbeitung am ersten mit der von Vogel vergleichen. Sie hat vor der letztern den entschiedenen Vorzug, dafs sie politisch bedeutsame Teile wie die einleitenden Scenen der Piccolomini, die Wrangel-Scene, ferner die für Wallensteins Charakterbild schwer entbehrliche Traumerzählung u. a. zum grofsen Teil beibehält, während sie anderseits die charakteristische Isolani-Scene von Wallensteins Tod preisgiebt. Im allgemeinen ist der lyrische, die Liebeshandlung betreffende Teil des Gedichtes in W, ebenso wie in den ältern Bearbeitungen, verhältnismäfsig wenig gekürzt, im Vergleich mit mancher bedauerlichen Einbufse, welche die politischen und charakteristischen Teile des Werkes erleiden mufsten.

In einer Beziehung allerdings, dem Verhältnis des Textes zu dem Wortlaut der Dichtung, steht die Wiener Bearbeitung wegen des Mangels an Pietät beträchtlich zurück hinter der Arbeit von Vogel. Ungemein zahlreich sind in W die Stellen, wo der Wortlaut des Originals in willkürlicher Weise umgestaltet und verändert ist. Der gröfste Teil dieser Änderungen ist freilich veranlafst durch die Wiener Zensurverhältnisse, worauf weiter unten noch zurückzukommen ist. Aber auch an vielen andern Stellen, wo keine durch den Druck der Zensur gegebene Veranlassung vorlag, ist Schillers Text in willkürlicher und meist gänzlich unnötiger Weise abgeändert. In vielen Fällen sind solche Änderungen veranlafst durch

das Bestreben, bei vorgenommenen Kürzungen das Ausgefallene zu ersetzen oder die hierdurch entstandenen Risse zu überbrücken. So lesen wir Picc. II statt der Worte „Sag' selbst" etc. Picc. 856—860:

Scheint's nicht,
Als wolltest du sie nur zum besten haben?

In der Scene des Kriegsrats sind die Verse 1031 bis 1064 in Questenbergs grofser Erzählung gestrichen und durch die folgenden, teils von Schiller, teils von dem Bearbeiter herrührenden Verse ersetzt:

Bei Nürnberg türmt sich nun das Kriegsgewitter
Unheilverkündend auf: es scheint, hier will
Das blutig grofse Kampfspiel sich entscheiden.
Und jener nie besiegte König wird
Geschlagen, und verliert da seinen Ruhm,
Bald drauf — in Lützens Ebenen, das Leben.

Im Tod ist an Stelle der Verse 1103—1130 der eine folgende Vers getreten:

Buttler. O hätt' ich diese Schwachheit nie begangen!

Ohne zwingenden Grund ist Picc. 1619

O, nimmer will ich seinen Glauben schelten

abgeändert in:

O, nie will ich den heitern Glauben schelten.

Eine eigentümliche und auf den ersten Blick sehr verblüffende Änderung ist die folgende. An Stelle der berühmten Verse, Tod 2161 ff.:

Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben,
Dafs mich der Max verlassen kann

lesen wir in W die einfachen Worte:

Es ist unmöglich — kann nicht sein.

Zu dieser den hohen Flug des Schillerschen Pathos in eine nüchterne Alltagssprache herabziehenden Änderung wurde der Bearbeiter allem Anschein nach durch die an sich wohl begreifliche Empfindung geführt, dafs die schwungvolle und beinahe posierende Rhetorik der dichterischen Ausdrucksweise an dieser Stelle in den Mund des Friedländers wenig passen will. Dafs der Bearbeiter in der That von einer solchen Empfindung geleitet wurde, darauf scheinen auch die energischen Kürzungen an einer ganzen Reihe von Stellen zu deuten, wo Wallensteins Reden sich in ein die Charakteristik

des Helden stark gefährdendes redseliges und tendenzenreiches Pathos verlieren.[1]) Die Striche an diesen Stellen sind zum grofsen Teil als glücklich zu bezeichnen und kommen einer einheitlichen schauspielerischen Wiedergabe der Wallenstein-Rolle entschieden zu gute. So ist der Wiener Bearbeiter u. a. auch der erste, der in der dichterisch unvergleichlich schönen, aber mit dem Charakter des kalten und berechnenden Realpolitikers unvereinbaren Totenklage um den gefallenen Freund, Tod 3438—3455, einige starke Striche gewagt und vor allem die im Munde des Friedländers völlig unmögliche Sentenz:

Denn über alles Glück geht doch der Freund etc.

zugleich mit den neun vorangehenden Versen beseitigt hat.

Die Einfügungen einzelner Verse, die der Bearbeiter selbständig vornahm, um ausgefallene Scenen zu überbrücken oder eine Verwandlung zu vermeiden, wurden schon oben im Scenarium zum gröfsten Teil angeführt. Erwähnenswert ist ferner, dafs auch W, dem Beispiel Vogels folgend, das lange Apart der Gräfin Terzky, Picc. 1391 ff., in einen Monolog verwandelt.

Besondere Beachtung verdienen die zahlreichen, durch die eigentümlichen Wiener Zensur-Verhältnisse bedingten Textänderungen. Die Zensur hatte Schillers Wallenstein schon früher in Wien mannigfache Schwierigkeiten in den Weg gelegt.[2])

Als im Jahr 1800 ein Wiener Buchhändler sich mit dem Plan trug, neben der ziemlich teuern Cottaschen Ausgabe des Wallenstein (sie kostete 2 Gulden 25 Kreuzer), eine wohlfeilere Ausgabe für 1 Gulden ins Leben zu rufen, wandte sich die Polizei-Oberdirektion in einem Gutachten vom 20. September 1800 an die Polizeihofstelle, in dem sie ernstliche Bedenken gegen dies Unternehmen und das damit bezweckte Eindringen des Wallenstein in weitere Kreise des

---

[1]) So sind u. a. in der grofsen Scene zwischen Wallenstein und Max (Tod III, 18) die folgenden Verse in W gestrichen: 2074—2079, 2081—2130, 2158, 2166—2170, 2172, 2173, 2178—2180, 2182.

[2]) Vgl. hierüber: Schillers Wallenstein und die österreichische Zensur. Von August Fournier. Neue Freie Presse 1898. No. 12261.

Volkes geltend machte und betonte, „dafs eine allgemeine Verbreitung dieses Buches die öffentliche Meinung verderben und eine Menge Irrtümer und gefährliche Sätze, welche dem Verräter Wallenstein und seinen Anhängern in den Mund gelegt werden, unter die ungebildete Klasse von Menschen bringen könne“. Insbesondere schien es der Behörde gefährlich, dafs viele Sätze des Wallenstein („Österreich will keinen Frieden“ u. a.) auf die „Ereignisse der gegenwärtigen Zeit“, d. h. auf das namentlich durch die Schlacht von Marengo veranlafste Drängen der öffentlichen Meinung nach Frieden, gedeutet werden könnten.

Indes blieben die Vorstellungen der Polizeidirektion erfolglos. Der Verkauf des Buches blieb erlaubt, und im Jahr 1802 fafste die Direktion des Burgtheaters sogar den Entschlufs, einer Aufführung des Werkes näher zu treten. Ein für die Prager Aufführung gestrichenes und verändertes Exemplar des Gedichtes, worin u. a. der Kapuziner des Lagers in einen Klausner verwandelt worden war, wurde dem Zensor Franz K. Hägelin vorgelegt. Dieser aber war nicht der Mann, um gegen den engherzig-reaktionären Geist, der damals die gesamten Verhältnisse und insbesondere die Zensur beherrschte, anzukämpfen, und erklärte sich in einem längern Gutachten gegen die Aufführung des Wallenstein, getreu den Grundsätzen, die er in seiner denkwürdigen Instruktion vom Jahr 1795[1]) aufgestellt hatte, „dafs Stücke, welche Aufruhre, Empörungen, Konspirationen wider die Regenten oder andere rechtmäfsige Regierungen enthalten, diese Laster mögen am Ende gestraft werden oder nicht, derzeit nicht aufs Theater zu bringen seien“.

Die Aufführung wurde nicht bewilligt, und Wallenstein blieb auf Jahre hinaus der Wiener Bühne fremd. Erst 1814 wurde die Aufführung des Gedichtes am Burgtheater durchgesetzt, nunmehr aber nicht, wie früher geplant, in der dreiteiligen Fassung des Originals, sondern in der die beiden letzten Teile zu einem Stück zusammenziehenden Bearbeitung

[1]) Vgl. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Grillparzer-Jahrbuch VII, S. 238 ff.

des Wiener Anonymus. Der Zensur aber mufsten auch hier mannigfache Zugeständnisse in Strichen und Abänderungen des Textes gemacht werden.

Die hierdurch bedingten Änderungen erstrecken sich in der Hauptsache auf zwei Kategorien; sie betreffen entweder die zahlreichen auf Kaiser, Wien, Österreich etc. bezüglichen Sätze oder aber solche Stellen, die der religiösen Zensur Anlafs zum Ärgernis gaben.

Was das erstere anbetrifft, so sind mit ängstlicher Sorgfalt sämtliche Stellen, in denen des Kaisers, des Wiener Hofes, des Hauses Österreich in einer irgendwie bedenklichen, d. h. für den Hof nicht unbedingt günstigen oder schmeichelhaften Weise Erwähnung geschieht, gestrichen oder demgemäfs abgeändert. Selbst die blofsen Worte Kaiser, Kaiserburg, Hof, kaiserliche Ordre etc. werden, wenn möglich, vermieden. Nur an solchen Stellen, die selbst dem loyalsten Gemüt keinen Grund des Anstofses geben konnten, ist die Erwähnung des Kaisers stehen geblieben. Mit welcher Ängstlichkeit hierbei verfahren wurde, mögen einige charakteristische Beispiele zeigen.

Picc. 116:

> Damals erschienen Sie und Werdenberg
> Vor unserm Herrn, mit Bitten in ihn stürmend
> Und mit der kaiserlichen Ungnad drohend,
> Wenn sich der Fürst des Jammers nicht erbarme.

Die Erwähnung „kaiserlicher Ungnad“ schien bedenklich, und an Stelle der beiden letzten Zeilen trat deshalb der Vers:

> Damit er sich des Jammers doch erbarme.

Picc. 239:

> Bis zu der Wache, die ihr Schilderhaus
> Hat aufgerichtet vor der Kaiserburg.

Der letztere Vers erhielt die ungefährlichere Fassung:

> Hat aufgerichtet hier vor dem Palaste.

Picc. 294:

> Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser

wurde abgeändert in:

> Hier ist der Fürst allein Herr und Gebieter.

In den Versen Picc. 309 ff.:

> Er wird sich weigern, sag' ich Ihnen,
> Der kaiserlichen Ordre zu gehorchen

wurde die drohende Unbotmäſsigkeit abgeschwächt durch die Änderung des zweiten Verses:

Der Ordre, die ich bringe, zu gehorchen.

Auch daſs das „Glück von Österreich“ sich wenden könne, schien ein respektwidriger Gedanke, und der betreffende Vers Picc. 396 wurde dahin abgeändert:

Nie wird das Glück verräterisch sich wenden.

In Questenbergs Worten, Picc. 1090:

Am Oderstrom vielleicht gewann man wieder,
Was an der Donau schimpflich ward verloren

erschien es ungehörig, daſs die kaiserliche Partei etwas „schimpflich“ verlieren könne; der Bearbeiter änderte:

Was an der Donau Ufern ward verloren.

Picc. 2422:

Es hat der Hof empfindlich ihn beleidigt

lautete in der Wiener Bearbeitung:

Er findet sich empfindlich, tief gekränkt.

Auch der berühmte

Dank vom Haus Östreich (Tod 1099)

muſste selbstverständlich fallen, und Buttler rief bitter lachend:

Dank! Spracht Ihr nicht so?

Tod 1230:

Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben

schien eine unstatthafte Einschränkung kaiserlicher Machtvollkommenheit und wurde deshalb abgeändert in den weniger bedenklichen Weisheitsspruch:

Das Herz kennt kein geschriebenes Gesetz.

In den Worten, Tod 2177 ff.:

Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Wenn ich am Kaiser unrecht handle, ist's
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,
Stehst frei da in der Welt, wie ich, daſs du
Der Thäter deiner Thaten könntest sein?
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, das
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz

wurde die peinlich berührende Beziehung auf den Kaiser beseitigt durch Umformung der Verse zu folgendem Wortlaut:

Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Stehst du frei, bist du dein eigner Herr?
Auf mich bist du gepflanzt, ich zog dich grofs,
Mir angehören, etc.

Da auch die Erwähnung einer in Österreich existierenden Truppengattung unstatthaft schien, wurden „Banniers verfolgende Dragoner“, Tod 940, in „Banniers leicht berittne Scharen“ umgewandelt. —

Was die religiöse Zensur betrifft, so ist, entsprechend den Vorschriften der Hägelinschen Instruktion, alles gestrichen und abgeändert, was nur im entferntesten religiöse Dinge betrifft, vor allem sämtliche Reminiscenzen an die Glaubensspaltung, an die evangelische Lehre u. dgl., ferner alle dem religiösen Leben entstammenden Ausdrücke, deren Aussprache auf der Bühne als anstöfsig galt.

In Picc. 1267:

Und war der Mann nur sonsten brav und tüchtig,
Ich pflegte eben nicht nach seinem Stammbaum,
Nach seinem Katechismus viel zu fragen

erregte Wallensteins religiöse Duldung Anstofs, und er mufste deshalb statt der beiden letzten Verse sagen:

Nach seiner Herkunft pflegt' ich nicht zu fragen.

Das „Pfaffenmärchen“, Picc. 2320 und 2323, wurde in ein „Weibermärchen“ und in ein „blofses Märchen“ umgewandelt.

In der Wrangel-Scene, Tod 296, erhielten die Worte:

Er urteilt wie ein Schwed' und wie
Ein Protestant. Ihr Lutherischen fechtet
Für eure Bibel; euch ist's um die Sach';

die unverfängliche Fassung:

Er urteilt wie ein Schwed.' Ihr fechtet
Für euren Glauben und fürs Vaterland.

Tod 2297 mufste Max Piccolomini in seinem Wunsche:

Dafs jetzt
Ein Engel mir vom Himmel niederstiege

auf die Erwähnung des Himmels verzichten und dafür sagen:

O dafs ein Engel jetzt herniederstiege.

Tod 3733 wurde der Ausruf des sterbenden Kammerdieners „Jesus Maria!“ in „Herrgott im Himmel!“ umgeändert — sehr bezeichnend für die dominierende Stellung

der Jungfrau Maria über Gott Vater in der katholischen Kirchenlehre.[1])

Dafs Tod 2922 die Verse:

Zu spät vermifsten wir sie, eilten nach;
Ohnmächtig lag sie schon in seinen Armen

dahin abgeändert wurden:

Zu spät vermifsten wir sie, wollten nach,
Ohnmächtig brachte man sie auf ihr Zimmer

scheint ebenfalls durch die Rücksicht auf die Zensur veranlafst zu sein, nach deren moralischen Anschauungen es wohl als bedenklich galt, dafs die Prinzessin „in den Armen" des schwedischen Hauptmanns lag; eine Auffassung, die nicht befremden kann, wenn man sich erinnert, dafs es nach den Hägelinschen Instruktionen nicht zu dulden war, dafs „zwei verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten".

Dafs dem Autor der Wiener Einrichtung die ältere Wallenstein-Bearbeitung von Vogel bekannt war, ist nach den mannigfachen Übereinstimmungen beider Einrichtungen in Anordnung des Stoffes und Art der Zusammenziehung mit ziemlicher Bestimmtheit anzunehmen. Durch die Wiederaufnahme einiger bedeutungsvollen, bei Vogel gestrichenen Teile des Originals hat die Wiener Bearbeitung jene ältere Einrichtung entschieden verbessert, während sie anderseits wegen der allzu willkürlichen, oft äufserst geschmacklosen, wenn auch durch die Wiener Zensurverhältnisse bis zu einem gewissen Mafs entschuldigten Art der Textbehandlung hinter der ältern Bearbeitung von Vogel beträchtlich zurücksteht.

Der Autor dieser Wiener Bearbeitung ist bis jetzt unbekannt. Seinen Namen nennt weder die Druckausgabe noch das handschriftliche Buch des Burgtheaterarchives.[2])

---

[1]) Hägelins Denkschrift von 1795 sagt: „Christliche Ausrufe, als: Jesus Maria, heiliger Anton, ihr lieben Heiligen etc. sind nicht zu gestatten". Dafs dagegen der Name Gottes an sich genannt werden durfte, ergiebt der Satz: „Es kommt öfters vor, dafs handelnde Personen sagen: Gott habe ihnen ein fühlbares Herz oder diese oder jene Neigung gegeben. Hierbei ist nur darauf zu sehen, dafs Gott nie auf eine entschiedene Art zum Urheber des Übels gemacht werde". (Vgl. Glossy a. a. O. S. 324, 325.)

[2]) Das Manuskript trägt auf dem Titelblatt allerdings den Vermerk: Für das k. k. Hoftheater C. Krüger, Regisseur. — Doch ist dies auf

Den einzigen Anhaltspunkt über die Person des Autors giebt der Theaterzettel der ersten Aufführung vom 1. April 1814, der den Vermerk trägt: Wallenstein. Ein Trauerspiel nach Friedrich von Schillers Piccolomini und Wallensteins Tod in die Kürze gezogen und für einen Abend eingerichtet von H. W....r.

Meine Ermittlungen nach der Persönlichkeit dieses H. W—r sind bis jetzt völlig erfolglos geblieben[1]).

---

keinen Fall so aufzufassen, als ob in dem Schauspieler Carl Krüger (dem Burgtheaterverbande angehörig 1802—1828) der Autor der betreffenden Bearbeitung zu erkennen sei. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, dafs Krüger als Mitglied des Burgtheaters seine Autorschaft in dem Manuskript durch die auf seinen Namen in keiner Weise passende Abkürzung verleugnet und in der Buchausgabe sich in völlige Anonymität gehüllt haben sollte, scheint jener Vermerk „Für das k. k. Hoftheater" sich überhaupt nicht auf die Autorschaft bezogen zu haben, sondern nur der gewissermafsen offizielle Vermerk des dienstthuenden Regisseurs bezw. stellvertretenden Direktors gewesen zu sein, der das Stück in dieser Gestalt der Zensurbehörde zum Zweck der Bewilligung der Aufführung übergab. So tragen auch andere Burgtheatermanuskripte jener Zeit, z. B.: Die Tochter der Luft, eine mythische Tragödie in 5 Akten nach der Idee des Calderon von E. Raupach, ferner: List und Liebe, Lustspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespeares Ende gut, alles gut frei bearbeitet von F. F. [= Fr. Förster] den Vermerk: Für das k. k. Hofburgtheater Schreyvogel, ohne dafs hier, wo die betreffenden Bearbeiter ausdrücklich vorher genannt sind, an eine Autorschaft Schreyvogels gedacht werden könnte.

[1]) Einer privatim mir mitgeteilten Vermutung Glossys, dafs sich als Autor jener Wallenstein-Bearbeitung hinter dem H. W—r des Theaterzettels der Wiener Schriftsteller und Journalist Friedrich Wähner verberge, vermag ich aus verschiedenen Gründen nicht beizustimmen. Zunächst ist Glossy zur Ermöglichung der Hypothese gezwungen, das auf den Vornamen Wähners nicht passende H. als „Herr" zu lesen, was sehr wenig wahrscheinlich ist. Ebenso wenig glaubhaft erscheint die Autorschaft Wähners nach dem wenigen, was über Leben und Wirken dieses Schriftstellers bekannt ist (vgl. über ihn Wurzbachs biographisches Lexikon, Bd. LII, S. 62 ff.; ferner Costenobles Tagebücher, die sehr viele interessante Notizen über Wähner enthalten). Friedrich Wähner wurde geboren im letzten Decennium des 18. Jahrhunderts und starb nach dem 12. Januar 1837. Nachdem er in Dessau evangelischer Prediger gewesen war, gab er später in Wien philologische Unterrichtsstunden, debütierte als Schriftsteller erstmals 1819 in dem Taschenbuch „Aglaja" mit dem Aufsatz „Cornelia, die Mutter der Gracchen" und schrieb von 1820 ab im „Morgenblatt" Kritiken über das Burgtheater, die wegen ihrer bissigen Schärfe sehr gefürchtet waren. Über sein

Die Besetzung der Hauptrollen bei der ersten Aufführung dieser Wallenstein-Bearbeitung im Jahr 1814 war die folgende: Wallenstein — Koberwein, Octavio — Krüger, Max — Korn Terzky — Heurteur, Herzogin — Mad. Lefèvre, Gräfin — Mad. Weifsenthurn, Thekla — Dem. Antonie Adamberger (Th. Körners ehemalige Braut), Illo — Reil, Isolani — Leifer, Buttler — Ochsenheimer, Questenberg — Schwarz, Wrangel — Klingmann.

In dieser Form wurde Wallenstein an der Hofburg bis zum 26. Dezember 1826 im ganzen 26 mal gespielt.[1]) Im folgenden Jahr wurde die bisherige Einrichtung alsdann verdrängt durch eine neue Bearbeitung von Joseph Schreyvogel, die am 29. September 1827 erstmals in Scene ging.

Wissen und seine geistige Bedeutung liegen anerkennende Zeugnisse vor; sein Charakter scheint unstet und zerfahren gewesen zu sein. Wähner verfafste zahlreiche Beiträge in verschiedenen Zeitschriften; eine selbständig erschienene Arbeit aus seiner Feder ist nicht bekannt. — Wähner müfste demgemäfs die Wallenstein-Bearbeitung von 1814 in einem relativ sehr jugendlichen Alter verfafst haben, zu einer Zeit, da er litterarisch noch gar nicht an die Öffentlichkeit getreten war. Es ist schwer abzusehen, was das Burgtheater veranlafst haben sollte, den Wallenstein nach der Bearbeitung eines jugendlichen homo ignotus aufzuführen, der überdies, wahrscheinlich Ausländer, erst seit ganz kurzer Zeit nach Wien gekommen war und damals in keinen nachweisbaren Beziehungen zum Theater stand.

[1]) Vgl. Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters (Wien, Rosner 1876), S. 128 und 325.

IV.

Bearbeitung von Joseph Schreyvogel-West.

Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung ist nicht im Druck erschienen, dagegen handschriftlich erhalten in dem Burgtheater-Manuskript No. 719 N. Der Titel lautet:

Wallenstein.
Trauerspiel in fünf Aufzügen von
F. Schiller.
Für das K. K. Hoftheater nächst der Burg
Schreyvogel.
m. p.
[von Schreyvogels Hand.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein grofser, festlich erleuchteter Saal.
Picc. IV, Auftr. 1—7.

2) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Picc. V, Auftr. 1—3.

II. Aufzug.

Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.
Tod I, Auftr. 1—7.

III. Aufzug.

1) Ein Zimmer.
Tod II, Auftr. 1—3.

2) Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Tod II, Auftr. 4—7.

IV. Aufzug.

1) Saal bei der Herzogin von Friedland.
Tod III, Auftr. 1—10.

2) Ein grofser Saal beim Herzog von Friedland.
Tod III, Auftr. 13—23.

V. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.
Tod IV, Auftr. 1—6, 8.

Nach Schlufs von Auftr. 6 geht der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar in die Worte über: O eilt nicht so! Erst sagt mir — (etc. Tod 2842, Auftr. 8).

2) Ein Zimmer bei der Herzogin.
Tod IV, Auftr. 9—14.

3) Ein Saal, aus dem man in eine weite Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—12.

Die Wallenstein-Einrichtung von Joseph Schreyvogel, genannt West, der von 1814 bis 1832 die Geschicke des Wiener Burgtheaters leitete, unterscheidet sich in der Anordnung des Stoffes sehr wesentlich von den bisher behandelten Bearbeitungen. Während in den letztern die Piccolomini und Wallensteins Tod ziemlich gleichmäfsig zu ihrem Recht kamen, indem die beiden ersten Akte des kombinierten Stückes in der Hauptsache dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem des Todes entsprachen, ist bei Schreyvogel das Verhältnis beider Stücke derart verändert, dafs den Piccolomini nur ein einziger Akt, dem Tod aber vier volle Akte der Bearbeitung zufallen. Im Gegensatz zu den frühern Bearbeitern giebt Schreyvogel die drei ersten Akte der Piccolomini völlig preis und verwertet statt dessen die beiden letzten, indem er das Stück mit dem in den bisherigen Zusammenziehungen gestrichenen Bankett eröffnet und darauf als zweite Scene den fünften Akt der Piccolomini folgen läfst. Dadurch erlangt der Bearbeiter den Vorteil, für Wallensteins Tod bedeutend an Raum zu gewinnen und diesem Stück vier ganze Akte schenken zu können. Diese vier Akte entsprechen ohne jede wesentliche Abweichung dem

Inhalt von Wallensteins Tod, indem nur die beiden letzten Akte des Originals in einen Akt der Bearbeitung zusammengezogen sind. Zum erstenmal finden wir in dieser Zusammenziehung den vollständigen ersten Akt des Todes verwertet, mit den in allen frühern Bearbeitungen fehlenden, einleitenden Seni-Scenen. Zum erstenmal ist ferner der dritte Akt des Todes mit dem Monolog „Du hast's erreicht, Octavio" und der Scene der Pappenheimer Kürassiere unverkürzt geblieben. Nur die beiden auch bei den heutigen Aufführungen meist gestrichenen Frauenscenen III, 11 und 12 sind getilgt. Die Verwandlung des Originals in diesem Akt ist beibehalten. Im vierten Akt des Todes fehlt nur Auftr. 7, die Scene Illos und Terzkys, im fünften Akt Auftritt 1 und 2, die Scene Buttlers mit den Hauptleuten. Die Striche im einzelnen sind keineswegs sehr bedeutend und überschreiten kaum das Mafs dessen, was bei der Aufführung von Wallensteins Tod auf der heutigen Bühne wegzubleiben pflegt.

Es fehlen demgemäfs in Schreyvogels Wallenstein: Picc. I, II, III; Tod III, 11, 12; IV, 7; V, 1, 2. Von Personen sind fortgefallen: Questenberg, Geraldin, Deveroux und Macdonald.

Mit dem Text selbst ist Schreyvogel ungleich pietätvoller und feinfühliger verfahren als sein Vorgänger, der Verfasser der Wiener Bearbeitung von 1814. Änderungen des Textes oder Zusätze aus der Feder des Bearbeiters sind, abgesehen von den durch die Zensur bedingten Varianten, fast durchweg vermieden. Nur Tod 424 haben Wallensteins Worte durch einen kleinen Zusatz zum Zweck der Überbrückung der gestrichenen Verse 419—424 (halb) folgende Fassung erhalten:

> 's ist wider die Natur. Die Treue, sag' ich euch,
> Ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund.

Tod 2607 sind Wallensteins an den Bürgermeister von Eger gerichtete Worte

> Behaltet's aber bei euch

ohne ersichtlichen Grund abgeändert in:

> Gedenkt des Worts, doch schweigt!

Was die Zensur betrifft, so sind für Schreyvogel die Verhältnisse im wesentlichen dieselben geblieben, wie sie es für seinen Vorgänger gewesen waren. Auch er sah sich genötigt,

alles abzuändern oder zu streichen, was für den Kaiser und den österreichischen Hof auch nur im entferntesten als nicht ganz schmeichelhaft gedeutet werden konnte, nur daſs er bei den hierdurch bedingten Veränderungen erheblich geschmackvoller und diskreter verfuhr als sein Vorgänger.

Daſs der Majestätsbrief dem Kaiser Rudolf „abgezwungen" wurde, erschien als kompromittierend für die Autorität des kaiserlichen Oberhauptes; die betreffenden Worte des Kellermeisters Picc. 2089 erhielten deshalb folgende Fassung:

Den böhm'schen Majestätsbrief zeigt sie an,
Den wir vom Kaiser Rudolf einst verlangt.

Da ferner die Behandlung, die Martinitz und Slawata im Prager Schloſs erfahren hatten, als kaiserlicher Räte wenig würdig erschien, muſsten dieselben, Picc. 2109, durch Tilgung der Worte „Des Kaisers Räte" ihre Zugehörigkeit zum Hofe verleugnen.

Tod 619 wurden Wallensteins Worte:

Es übte dieser Kaiser
Durch meinen Arm im Reiche Thaten aus

in die allgemeinere Fassung umgeändert:

Es wurden Thaten
Durch meinen Arm im Reiche ausgeübt.

Tod 2178 durfte Wallenstein anstatt:

Wenn ich am Kaiser unrecht handle

nur sagen:

Wenn ich hier unrecht handle. (etc. etc.)

In Wallensteins letzter, groſser Rede wurden die in W gestrichenen Verse 3666—3675 von Schreyvogel hergestellt, allerdings unter Wahrung der Vorsichtsmaſsregel, daſs die Erwähnung des Kaisers vermieden wurde.

Statt:

Doch ich weiſs es ja, warum
Du meinen Frieden wünschest mit dem Kaiser

sagte Wallenstein:

Doch ich weiſs, was dich beängstigt.

Und in den Worten:

Heut magst du mich zum letztenmal entkleiden
Und dann zu deinem Kaiser übergehn

erhielt der letztere Vers die Fassung:

Und dann in deine Heimat ziehn.

Die revolutionäre Auslassung, Tod 1230:

Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben

mufste auch Schreyvogel opfern; doch besafs er soviel Takt, den anrüchigen Vers einfach zu streichen, anstatt ihn durch eine so wenig geschmackvolle Neudichtung zu ersetzen, wie dies sein Vorgänger gethan. Im allgemeinen bewegte sich Schreyvogel, was die Rücksichten auf den Kaiser und das Haus Österreich betrifft, etwas freier als sein Vorgänger und fügte manche Stelle wieder ein, die der letztere gestrichen.

Die religiöse Zensur machte bei Schreyvogel namentlich in der Scene des Kellermeisters viele Striche notwendig. Alles, was auf den Krummstab, die Bischofsmützen, den Kelch etc. Bezug hatte, wurde natürlicherweise getilgt; der „Lutheraner", Picc. 2121, wurde in einen „Ketzer" umgewandelt. An Stelle der Kapuziner, die den Kornett, Picc. 2589, durchs Klosterpförtchen einliefsen, trat ein unbestimmtes:

Man liefs mich unbemerkt etc.

In der Wrangel-Scene wurden, wie früher, alle konfessionellen Anspielungen ausgemerzt; von dem sterbenden Kammerdiener mufste auch bei Schreyvogel an Stelle von „Jesus Maria" „Herr Gott im Himmel" angerufen werden.

Eine mildere Handhabung der Zensur machte sich an einer Stelle bemerkbar, Tod 2298, wo Max im Gegensatz zu früher den Wunsch nicht zu unterdrücken brauchte, dafs ihm ein Engel „vom Himmel" niedersteige.

Hinsichtlich der Striche im einzelnen folgt Schreyvogels Bearbeitung sehr vielfach dem Vorbilde der ältern Wiener Einrichtung, ohne dabei deren Willkürlichkeiten in der Behandlung des Textes zu adoptieren. Von dem ältern Bearbeiter übernimmt Schreyvogel die Zusammenziehung der Verse Tod 2287—2295 in folgende drei Zeilen:

Ihr Vater hat den schreienden Verrat
An uns begangen, uns in Schmach gestürzt;
Gutmachen müssen Sie, was er verbrochen.

Wallensteins Totenklage um den Freund erfährt bei Schreyvogel, der die gerechtfertigten Bedenken seines Vorgängers zu teilen schien, eine noch energischere Kürzung als in der Bearbeitung von 1814 (gestrichen: Tod 3445—3459).

Im Gegensatz dazu ist freilich der übrige Teil der Wallenstein-Rolle, und zwar gerade an solchen Stellen, wo die sentenzenreiche Breite der Diktion dringend Kürzung erheischt, von Schreyvogel sehr wenig beschnitten, weit weniger als in der frühern Einrichtung des Wiener Anonymus.

Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung steht, wie schon oben bemerkt, in einem bewufsten Gegensatz zu den bis dahin versuchten zusammenziehenden Bearbeitungen des Gedichtes. Während die drei frühern Bearbeiter den ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini, unter Opferung des für Verständnis und Zusammenhang der Handlung strenggenommen entbehrlichen Banketts, zu den beiden ersten Akten des kombinierten Stückes zusammenschweifsen, giebt Schreyvogel die drei ersten Akte der Piccolomini preis und rettet statt dessen das Gastmahl für die Aufführung.

Erblickt man das Ziel einer derartigen Zusammenziehung darin, aus den Piccolomini und Wallensteins Tod ein gemeinverständliches, alles Wesentliche in sich schliefsendes, die Gesamthandlung möglichst ökonomisch verteilendes Theaterstück zu gewinnen, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dafs die Verteilung des Stoffes bei den drei frühern Bearbeitern den Vorzug verdient vor der Anordnung Schreyvogels. Im ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini sind alle diejenigen Momente enthalten, die für die Exposition der Handlung und für ihr Verständnis durch einen Uneingeweihten notwendig sind, während die Vorführung des Gastmahls auf der Bühne zur Not entbehrlich ist.

Wenn Schreyvogel dessenungeachtet sich entschlofs, die ersten Akte der Piccolomini preiszugeben und statt dessen dem in gewissem Sinn episodischen vierten Akt Raum zu gönnen, so that er dies ohne Zweifel deshalb, weil er in dem Bankettakt, und zwar mit vollem Recht, einen künstlerischen Höhepunkt des ganzen Gedichtes bewunderte, den er keinen doktrinären Erwägungen opfern zu dürfen glaubte. Indem der Bearbeiter durch die Aufnahme des unvergleichlichen Bankettaktes der Aufführung des einteiligen Wallenstein eine Fülle von sinnlichem Leben und Farbenreichtum zuführte, glaubte er die Nachteile übersehen zu dürfen, die aus dieser Anordnung

für die künstlerische Ökonomie des Ganzen erwuchsen. Vor allem den einen Nachteil: dafs das Bankett an sich wenig geeignet ist, die Wallenstein-Tragödie zu eröffnen. Es versetzt mitten in die im Flufs befindliche Handlung hinein, während alle erklärenden und exponierenden Momente, für die politische Aktion sowohl wie für die im spätern Stück so breit hervortretende Liebesverwicklung, fehlen. Man denke sich einen naiven, mit der Wallenstein-Geschichte und Wallenstein-Dichtung völlig unbekannten Zuschauer, vor dessen Augen sich als einleitende Scene eines Theaterstückes der vierte Akt der Piccolomini entrollt — und man vergegenwärtige sich die Schwierigkeiten, die diesem Zuschauer eine nur oberflächliche Orientierung bereiten wird. Das von Schreyvogel kombinierte Stück war nach seiner ganzen Zusammensetzung nur für diejenigen bestimmt, bei denen die Kenntnis des Originals vorauszusetzen war; es war eine Bearbeitung für die Aristokraten der Bildung, die sich damit begnügte, die hervorragendsten Teile des Gedichtes den Kennern von Schillers Muse an einem Theaterabend vor Augen zu führen. Der Lösung der Aufgabe aber, die elf Akte des Schillerschen Werkes in ein gemeinverständliches, alles Wesentliche umfassendes und möglichst ökonomisch komponiertes Theaterstück zusammenzudrängen, waren die drei ältern Bearbeitungen wohl näher gekommen als die Einrichtung Schreyvogels.

Dafs die letztere auf die Lösung dieser Aufgabe keinen Anspruch erhob, geht auch daraus hervor, dafs Schreyvogel in Wallensteins Tod zum grofsen Teil aufserordentlich sparsam mit dem Rotstift umging, auch an solchen Stellen, wo er durch Tilgung minder wesentlicher Partien mit Leichtigkeit Raum schaffen konnte zur Aufnahme wichtigerer Teile aus den Piccolomini. So liefs er die an sich leicht entbehrlichen Frauenscenen aus dem Anfang des dritten Aktes in der Hauptsache ziemlich unverkürzt in ihrem Recht und verzichtete durch Aufnahme von Wallensteins Monolog und der Scene der Pappenheimer auf den von Vogel sowohl wie in der Wiener Bearbeitung gemachten Strich der Auftr. 11—16. Dieser Strich aber, der unter Beseitigung der Verwandlung, von Wallensteins Worten „Jetzt focht' ich für mein Haupt und

für mein Leben“ unmittelbar zum Erscheinen der Herzogin, Auftr. 17, überleitet, hat für die Aufführung des Stückes viele unleugbare Vorteile für sich. Es ist unbestreitbar, dafs in der Mitte des dritten Aktes von Wallensteins Tod durch die beiden Frauenscenen 11 und 12, durch die darauffolgende Verwandlung, durch Wallensteins dichterisch sehr schönen, aber rein lyrischen, für Handlung und Charakteristik entbehrlichen Monolog, ja selbst durch die bedeutsame, aber für den Fortgang der Handlung keineswegs notwendige Scene der Kürassiere, eine störende Hemmung und Verschleppung in dem lebendigen dramatischen Gang dieses Aufzugs eintritt. Wird die Handlung dagegen, wie es bei Vogel und in der Wiener Bearbeitung geschieht, von dem Schlufs des zehnten Auftritts direkt zu dem Anfang des siebzehnten übergeleitet, so erhält die dramatische Entwicklung des Aktes, allerdings unter Opferung mancher eigenartigen dichterischen Schönheiten, eine entschiedene Förderung, die der theatralischen Wirkung sicherlich zu gute kommt.

Auch durch Tilgung oder wenigstens Verkürzung der leicht entbehrlichen und schwächlichen Familienscene, Tod IV, 9, und der völlig überflüssigen beiden Auftritte Tod IV, 13 und 14, ferner durch eine energische Beschneidung des überwuchernden rhetorischen Rankenwerkes in vielen Scenen und Reden des Todes, hätte der Bearbeiter leicht mehr Raum gewinnen können für die Aufnahme bedeutender politischer Partien aus den Piccolomini.

Kann Schreyvogels Bearbeitung somit keinen Anspruch darauf erheben, gleich den ältern Bearbeitungen, ein einigermafsen ökonomisch verkürztes Gesamtbild des ganzen Wallenstein zu bieten, so bedeutet sie doch wegen der ungleich pietätvollern und geschmackvollern Behandlung des Textes im einzelnen einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber der bis dahin auf der Wiener Hofburg heimisch gewesenen Bearbeitung.

Auch Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung legt Zeugnis ab von dem unermüdlichen Streben dieses Dramaturgen, dem Wiener Burgtheater die Werke der Klassiker in möglichst sorgsamer und pietätvoller Fassung zuzuführen, und bildet neben der ruhmvollen Aufführung des Götz von Berlichingen

nach der Ausgabe von 1773[1]) ein dauerndes Blatt im Kranz der künstlerischen Thaten dieses bedeutenden Bühnenleiters. —

Schreyvogels Einrichtung des Wallenstein ging erstmals in Scene am 29. September 1827. Die Rolle des Wallenstein spielte damals zum erstenmal Heinrich Anschütz. Dieser Künstler erzählt in seinen Erinnerungen[2]), es sei Schreyvogel nicht gelungen, „den Questenberg durchzubringen“, die Audienzscene sei „gegen den Katechismus der Zensur“ gewesen; infolgedessen habe der Dramaturg die Auskunft gewählt, das Stück mit dem vierten Akt der Piccolomini zu eröffnen. Diese Angabe beruht offenbar auf einem Irrtum, da Questenberg und die Audienzscene in der Bearbeitung von 1814 beibehalten, also auf der Wiener Bühne gestattet und seit Jahren in Übung waren.[3]) Weiter schreibt Anschütz im Hinblick auf Schreyvogels Bearbeitung: „Der Eingang mit dem Bankett und die grofse Scene zwischen den Piccolomini brachte grofse Lebendigkeit in die Exposition, die Gestalten des Octavio und Max gewannen durch die Vorstellung an einem Abend an Bedeutung.“

Nach Schreyvogels Einrichtung wurde das Stück im ganzen 31 mal, zuletzt am 17. Oktober 1847, gegeben. Dabei

---

[1]) Erstmals gegeben am 11. März 1830. Vgl. E. Kilian, Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen II, Hamburg und Leipzig, Vofs, 1891).

[2]) Heinrich Anschütz, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Neue Ausgabe bei Ph. Reclam jr. S. 261.

[3]) Da die Bearbeitung von 1814 zuletzt am 26. Dezember 1826 gegeben wurde, Anschütz aber bereits seit 1821 dem Burgtheater angehörte, ist der Irrtum des letztern allerdings sehr auffallend. Dafs Questenberg bei den Aufführungen der Bearbeitung von 1814 keineswegs etwa gestrichen war, zeigt u. a. eine Stelle aus Costenobles Tagebüchern (Aus dem Burgtheater. 1818 bis 1837. Tagebuchblätter von Carl Ludwig Costenoble. 2 Bde. Wien 1889), vom 17. Oktober 1820 (Bd. I, S. 100): „Ich gab unter Todesangst den Questenberg, den ich für den erkrankten Ochsenheimer übernehmen mufste“. — In den spätern Wallenstein-Aufführungen nach Schreyvogels Bearbeitung, wo Questenberg fehlte, spielte Costenoble den Gordon. In seinen Tagebüchern finden sich über einige dieser Vorstellungen sehr charakteristische Notizen, die ebenso bezeichnend sind für die Selbsterkenntnis dieses feinsinnigen Künstlers wie für die schauspielerische Qualität der betreffenden Aufführungen. So schreibt Costenoble unter dem 24. Oktober 1830 (Bd. II,

ist bemerkenswert, dafs das Stück in der ältern Bearbeitung eine relativ bedeutendere Anzahl von Aufführungen erlebt hatte als in der spätern von Schreyvogel. Während die Einrichtung des letztern in zwanzig Jahren 31 mal zur Aufführung kam, hatte die Bearbeitung von 1814 im Verlauf von nur zwölf Jahren die Zahl von 26 Aufführungen erreicht. Als ungefähre Durchschnittszahl für die auf ein Jahr kommenden Wallenstein-Aufführungen ergiebt sich somit für die ältere Bearbeitung: 2; für Schreyvogels Einrichtung: $1^1/_2$.

Eine zeitgenössische Kritik in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode" (vom 20. und 23. Oktober 1827) schrieb über Schreyvogels Bearbeitung u. a. das Folgende[1]): „Am 29. September wurde uns der Genufs zu teil, Schillers Wallenstein in einer neuen Bearbeitung für diese Bühne zu sehen. Die Unzulänglichkeit der frühern war lange

S. 29): „Wallenstein wurde vor einem kalten Publikum sehr langsam abgelagert. Julchen [= Julie Gley] als Thekla hatte noch den meisten Applaus. Ich war heute ein ungewisser greulicher Gordon; doch dehnte ich wenigstens nicht. Die Hruschka schreit schrecklich am Schlufs mit ihrem Gift im Leib· Heurteur ist ganz unsicher als Fürst Piccolomini. Wilhelmi ist auch nicht fest im Buttler. Kurz, es war eine Jammervorstellung. Und doch wollte Schreyvogel haben, das Publikum solle lebhaft sein, und schalt auf die Freibilletmänner, die nicht Stimmung machten". Und unter dem 3. Februar 1833 (Bd. II, S. 140): „Wallenstein. Anschütz — ist ihm auch seine Gestalt zum Wallenstein nicht günstig — hat doch sonst alle Mittel für diese Rolle. Die Tonleiter seiner Stimme ist ebenso umfang- als metallreich und wohlklingend. Er kann donnern, ohne zu beleidigen, und haucht liebevolle Töne, die jedes Herz berühren und erweichen. Wilhelmi hat als Buttler den Geist der Rolle nicht erfafst. Wilhelmi, im gemeinen Leben mit dem stattlichen Kaputrock angethan, und Wilhelmi, als Buttler in der Uniform aus der Zeit des Dreifsigjährigen Krieges ist ein und derselbe. Von Haustners Octavio läfst sich gar nichts mehr sagen. Es ist nicht möglich, diese Rolle schlechter zu geben. In seiner Befangenheit trat er von einem Fufs auf den andern und wiegte den Körper in wahrhaft komischer Weise. Mein Gordon geriet mir in den ersten zwei Scenen wider alles Erwarten besser als jemals; in den letzten Auftritten aber reihte ich mich recht würdig den lieben Kollegen an. Mein letzter Ausruf: „Gott der Barmherzigkeit!" [Tod 3759; also nicht eigentlich Gordons „letzte" Rede!] war so elend, dafs Gott unmöglich Barmherzigkeit für mich haben könnte, wenn er mich nach dieser Leistung richten wollte!"

[1]) Vgl. Die Wallenstein-Trilogie und die Wiener Hoftheater. Statistisches. (Im Wiener Fremdenblatt 1898, No. 282.))

und oft gefühlt worden. Das Schauspiel beginnt in der neuen, verständigen und geistreichen Bearbeitung mit der Tafelscene. [Folgt eine Inhaltsangabe der Bearbeitung.] . . . . Leser, denen die frühere Bearbeitung noch im Gedächtnis ist, werden schon durch diese flüchtige Anzeige beurteilen können, wieviel durch diese neue Bearbeitung gewonnen wurde. Max und Thekla wurden zwar durch dieselbe etwas verkürzt, aber die Hauptsache, um die es sich handelt, des Friedländers Geist und Schicksal, tritt uns desto kräftiger entgegen, und auf diese Weise überwiegt der Gewinn den Verlust."

Die Beurteilung, die hier die Bearbeitung von 1814 im Vergleich zu der Einrichtung Schreyvogels erfährt, ist allerdings nicht ganz gerecht.[1]) Dafs Schreyvogel selbst über die Arbeit seines Vorgängers keineswegs völlig wegwerfend urteilte, ist wohl aus dem Umstand zu schliefsen, dafs er es erst dreizehn Jahre nach seinem Amtsantritt unternahm, sie durch eine neue Bearbeitung zu ersetzen.

Ob Schreyvogels Wallenstein-Bearbeitung auch den Weg auf andere Bühnen fand, vermag ich nicht anzugeben.[2]) Auf der Wiener Hofburg erhielt sich diese Fassung des Stückes

[1]) Noch weniger gerecht ist die vernichtende Kritik, die der ältern Einrichtung in einigen neuern Arbeiten zu teil wird; so u. a. in dem Feuilleton von Hugo Wittmann „Wiener Theater zur Zeit des Kongresses" (Neue Freie Presse 1898, No. 12325 ff.), wo die Bearbeitung von 1814 mit Prädikaten wie „himmelschreiend", „litterarisches Verbrechen", „Roheit" u. a. bedacht und das Verhältnis der beiden Wiener Einrichtungen, hinsichtlich ihres objektiven Wertes, zu Gunsten Schreyvogels in eine unrichtige Beleuchtung gerückt wird.

[2]) Nach einer Mitteilung von Anton E. Schönbach in dessen feinsinnigem Essay „Joseph Schreyvogel-West" (Wiener Abendpost vom 4. bis 8. März 1879, wieder abgedruckt in Schönbachs Gesammelten Aufsätzen zur neueren Litteratur, Graz 1900, S. 107—137) soll Wallenstein während der Vierzigerjahre auf dem deutschen Theater zu Prag, so oft der Wallenstein-Darsteller Rott auftrat, nach Schreyvogels Bearbeitung gegeben worden sein. Diese Nachricht, die nach Schönbachs Angabe einer mündlichen Mitteilung von Georg Schmid (†), einst Skriptor der Universitätsbibliothek in Graz, entstammt, ist jedoch mit Vorsicht aufzunehmen. Schönbach schreibt im Hinblick auf diesen angeblich Schreyvogelschen Wallenstein (a. a. O. S. 136): „Die Trilogie ward bei Schreyvogel zu zwei Stücken: Wallensteins Tod wurde belassen, das Lager jedoch mit den zwei letzten Akten der beiden Piccolomini zu einem den Abend füllenden Stück verschmolzen, die drei ersten

bis zum Jahr 1847. Erst das folgende Freiheitsjahr 1848 brachte den Wienern zum erstenmal den echten, ungekürzten Wallenstein.

An drei aufeinanderfolgenden Tagen, am 28., 29. und 30. September, gingen Wallensteins Lager (vorher wurde das einaktige Familiengemälde „Hausmütterchen", nach dem Französischen von F. Heine gegeben!), die Piccolomini und Wallensteins Tod erstmals an der Wiener Hofburg in Scene.

---

fielen weg, und wahrscheinlich waren nur unentbehrliche Stellen daraus den Resten eingefügt worden". Da diese überdies sehr unwahrscheinlich klingenden Angaben auf Schreyvogels Wallenstein-Bearbeitung durchaus nicht oder wenigstens nur zum kleinen Teile passen, so scheint die Nachricht von einer Aufführung der Schreyvogelschen Einrichtung in Prag auf einem Irrtum zu beruhen. Es kann sich, falls jene Angaben richtig sind, höchstens um eine teilweise Anlehnung an jene Bearbeitung gehandelt haben. Meine Nachforschung nach einem in Prag befindlichen, früher daselbst zur Aufführung gelangten Wallenstein-Buch sind erfolglos geblieben.

V.

Bearbeitung von Karl Immermann.

Immermanns Wallenstein-Einrichtung ist nicht im Druck erschienen, dagegen handschriftlich erhalten in dem Nachlafs des Dichters. Darnach wurden von Fellner in dessen Buch „Geschichte einer deutschen Musterbühne“[1]) das Scenarium und die Striche der Bearbeitung veröffentlicht. Der Titel des Stückes lautet bei Immermann: Wallensteins Tod.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Picc. V, Auftr. 1—3.

2) Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.
Tod I, Auftr. 1—7.

II. Aufzug.

Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Tod II, Auftr. 4—6.

Der Akt schliefst mit Octavios Worten:

O, läge diese Stadt erst hinter mir!
So nah dem Hafen sollten wir noch scheitern? (Tod 1187.)

III. Aufzug.

Ein Zimmer.

Tod II, Auftr. 3. Tod III, Auftr. 5—10, 14—23.

Der Akt beginnt mit Illos Worten:

Ist's wahr, dafs du den Alten willst verschicken? (Tod 852 ff.)

---

[1]) a. a. O. S. 362 ff.

Nach Wallensteins Schlufsworten:

So weifs ich auch sein Wollen und sein Handeln (Tod 960)

tritt Neumann ein, und der Text geht in folgender Weise in Tod III, Auftr. 5 über:

Terzky. Neumann! Was ist ihm? Welches Bild des Schreckens,
Als hätt' er ein Gespenst gesehn! (Tod 1558)

mit Übertragung der Reden Terzkys auf Neumann.

Im folgenden Auftritt 6 tritt an Stelle Illos ein Offizier ein; der Anfang der Scene lautet:

Offizier. Hat dir der Neumann —
Neumann. Er weifs alles.
Offizier. Auch dafs Maradas, Esterhazy, Götz,
Colalto, Kaunitz dich verlassen? (etc. Tod 1568)

unter Wegfall der Reden der hier nicht anwesenden Frauen.

Folgt Tod III, Auftr. 7—10.

An Wallensteins Worte:

Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben (Tod 1748)

schliefst sich unmittelbar Auftr. 14, das Erscheinen Neumanns, der die Pappenheimer Kürassiere anmeldet.

IV. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.
Tod IV, Auftr. 3—6, 8.

Nach Schlufs von Auftritt 6 geht der Text unter Ausfall von Auftritt 7 unmittelbar in Tod 2842 über.

2) Ein Zimmer bei der Herzogin.
Tod IV, Auftr. 10—12.

V. Aufzug.

Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—10.

Das Stück schliefst mit den Worten der Gräfin:

Es ist zu spät.
In wenig Augenblicken ist mein Schicksal
Erfüllt. (Tod 3865.)

In Immermanns Bearbeitung liegt, wie das Scenarium zeigt, eine Zusammenziehung der Piccolomini mit Wallensteins Tod im eigentlichen Sinn des Wortes nicht vor. In höherm Mafse noch als bei Schreyvogel wird hier darauf verzichtet,

dem Publikum ein Bild des dichterischen Gesamtwerkes vorzuführen. Es handelt sich hier in der That nur um eine Darbietung von Wallensteins Tod, dem als einleitende Scene der fünfte Akt der Piccolomini vorangesetzt ist.

Will man sich mit dem Gedanken einer alleinigen Vorführung von Wallensteins Tod befreunden, so ist zuzugeben, dafs das Verständnis dieses Stückes durch den ihm von Immermann gegebenen einleitenden Akkord, das Gespräch der beiden Piccolomini nach Schlufs des Banketts, für den mit der Gesamtdichtung nicht vertrauten Hörer in erheblichem Mafse gefördert wird. Die dem dritten Stück mangelnde Exposition wird durch die Aufnahme jener Scenen bis zu einem gewissen Mafs wenigstens ersetzt.

Abgesehen von dieser einen einleitenden Scene ist Immermanns Arbeit eine ausschliefsliche Einrichtung von Wallensteins Tod, die sich mit der Akteinteilung des Originals in der Hauptsache deckt, sich dagegen durch ihre Kürzungen und die Art ihrer scenischen Anordnung beträchtlich unterscheidet von der gemeinhin auf der Bühne gangbaren Fassung dieses Stückes und dadurch in mehrfacher Beziehung Interesse verdient.

Während der erste Akt des Immermannschen Stückes, abgesehen von der einleitenden Scene der beiden Piccolomini, genau dem ersten Akt des Todes entspricht, beschränkt Immermann seinen zweiten Akt, unter Preisgabe der denselben im Original einleitenden Wallenstein-Scenen (II, 1—3), auf die in Piccolominis Wohnung spielenden Auftritte. Da auch die Schlufsscene des Aktes, der Abschied Octavios von Max, gestrichen wird, besteht der ganze, bei Immermann unverhältnismäfsig kurze zweite Akt im wesentlichen nur aus den beiden Scenen Octavio — Isolani und Octavio — Buttler. Wie dieser, so hat auch der dritte Akt bei Immermann im Gegensatz zum Original nur einen einzigen Schauplatz. Er beginnt mit dem aus den weggefallenen Scenen des zweiten Aktes hierher verlegten Gespräch zwischen Wallenstein, Terzky, Illo und der folgenden Traumerzählung (II, 3) und geht sodann, unter Tilgung sämtlicher den dritten Akt des Originals einleitenden Frauenscenen (III, 1—4), unmittelbar in den fünften Auftritt des dritten Aktes über, wo die fortschreitende Hand-

lung durch das Eintreffen der verschiedenen sich überstürzenden Unglücksbotschaften in ein rasches Rollen kommt. An Wallensteins Worte „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben" schliefst sich dann — wiederum unter Tilgung der nachfolgenden Frauenscenen, der Verwandlung und des Monologs „Du hast's erreicht, Octavio!" — der Auftritt Neumanns (III, 14) und die Scene der Pappenheimer Kürassiere.

Es kann nicht geleugnet werden, dafs der zweite und dritte Akt durch Immermanns scenische Anordnung vom dramatischen und theatralischen Standpunkt aus entschieden gewonnen haben. An den endgültigen Abschlufs Wallensteins mit den Schweden im ersten Akt schliefsen sich mit Beginn des zweiten Aktes unmittelbar die Machinationen Octavios, die mit der Gewinnung Isolanis und Buttlers den Abfall der Generale zur Folge haben und dadurch das Gegenspiel in energischer Weise weiterführen. Der Fortfall der vorangehenden Wallenstein-Scenen II, 1—3 ist für die dramatische Gesamtwirkung an dieser Stelle förderlich. Was davon unentbehrlich oder charakteristisch-bedeutsam ist, das Gespräch Wallensteins mit Terzky und Illo und die Traumerzählung, hat zu Beginn des dritten Aktes an geeigneter Stelle Verwendung gefunden. Was sonst vom zweiten Akt des Originals in Wegfall kommt, II, 1 und 2, ist für die Aufführung zu entbehren; die breitausgesponnene Scene zwischen Wallenstein und Max, worin der letztere den Abfall des Feldherrn erfährt und ihn vergeblich zur Rückkehr zum Kaiser zu bewegen sucht, ist für den Weitergang der Handlung völlig belanglos und gehört überdies durch die darin bis zum Übermafs zu Tag tretende Neigung des Dichters zu einer das Charakterbild des Friedländers verwischenden Rhetorik und zu sentenzenreicher Schönrednerei zu den schwächsten Teilen des Dramas.[1]) Desgleichen kommt im dritten Akt der Wegfall der auch hier den Fortschritt der Handlung unleidlich verschleppenden langgedehnten Frauenscenen III, 1—4 der Gesamtwirkung zu gute. In kräftigen, charakteristischen Tönen setzt der Akt

[1]) Da die Scene zwischen Wallenstein und Max getilgt ist, mufsten auch am Schlufs des Gesprächs der beiden Piccolomini (Picc. V, 3) Maxens letzte, jenen Auftritt vorbereitende Worte (Picc. 2647—2651) gestrichen werden.

mit dem aus dem zweiten Akt hierher verlegten Gespräch Wallensteins mit Terzky und Illo ein, um alsdann mit dem Übergang in III, 5 die Handlung energisch weiterzuführen und sie durch Tilgung der retardierenden und lyrisch gefärbten Auftr. 11—13 in fortwährender Spannung zu erhalten. Durch diese Änderungen hat der dritte Akt an Konzentration und Steigerung der dramatischen Spannkraft sehr erheblich gewonnen.

Indem durch diese scenische Anordnung die Nachricht von Octavios Verrat sich unmittelbar an die vorhergehende Traumerzählung anschliefst, wird überdies die tragische Ironie in Wallensteins Sternenglauben und blindem Vertrauen auf den vermeintlichen Freund in eine äufserst wirkungsvolle Beleuchtung gesetzt.[1])

Die erste Hälfte des vierten Aktes hat durch Tilgung des einleitenden Buttlerschen Monologs, des ersten Gesprächs Buttlers mit Gordon, ferner des Wiederauftritts von Terzky und Illo (IV, 7) sehr grausame Kürzungen erfahren, ohne dafs indessen das Verständnis des Zusammenhangs dadurch gelitten hat. Die folgende Scenenreihe im Zimmer der Herzogin ist, wie auch in andern Bearbeitungen, auf den Bericht des schwedischen Hauptmanns und die daran sich anreihenden Auftritte beschränkt und schliefst den Akt unter Wegfall der beiden letzten Auftritte mit Theklas Monolog. Der fünfte Akt entspricht, abgesehen von der sämtlichen kombinierenden Bearbeitungen eigenen Tilgung der Deveroux-Scene und einigen geringen Kürzungen, dem Wortlaut des Originals.

Wie in der scenischen Anordnung im grofsen, so zeigt sich auch in den textlichen Kürzungen im einzelnen Immermanns Bestreben, die politischen, realistisch-charakteristischen

[1]) Anderseits darf freilich nicht verschwiegen werden, dafs Immermann durch diese Anordnung der Scenen sich in einen Widerspruch verwickelt mit der Chronologie des Dramas. Die Vorgänge desselben spielen sich, wie oben bereits bemerkt, an vier unmittelbar aufeinanderfolgenden Tagen ab. Die Unterredung zwischen Wallenstein, Terzky und Illo (Tod II, 3), die zeitlich sehr bald auf den ersten Akt des Todes folgen mufs, fällt auf den zweiten Tag der Handlung, während die Vorgänge des dritten Aktes dem dritten Tag zufallen. Eine unmittelbare chronologische Aneinanderreihung von Tod II, 3 und Tod III ist deshalb von diesem Standpunkt aus nicht unanfechtbar.

Teile des Gedichtes möglichst zu schonen, während den mehr rhetorisch gefärbten Partien, der Liebeshandlung und den Frauenscenen eine teilweise sehr starke Beschneidung zu teil wird. „Alles Sentimentalische und Müfsige" sollte nach Immermanns Intentionen aus dem Stück entfernt werden. Es ist bezeichnend, dafs die bedeutendste Scene des ganzen Werkes, das Gespräch zwischen Wallenstein und Wrangel, in Immermanns Einrichtung keinen einzigen Vers verloren hat; es ist weiterhin bezeichnend, dafs im Gegensatz zu den starken Kürzungen, die der vierte Akt, vor allem die breitspurigen Gordon-Scenen erlitten haben, das sonst überall und auch bei den heutigen Aufführungen fast durchweg gestrichene, sehr charakteristische Gespräch zwischen Wallenstein und dem Bürgermeister von Eger in diesem Akt erhalten blieb. Der ganze familiäre Teil des Gedichtes, die Gestalten von Max und Thekla haben durch Immermanns Einrichtung selbstverständlich gar manches eingebüfst; der politischen Tragödie und der dramatischen Gesamtwirkung sind diese Verluste zu gute gekommen.

Auch in den Kürzungen, die speziell die Reden Wallensteins erfahren mufsten, zeigt sich Immermanns Bestreben, die rhetorischen und lyrischen Partien zu Gunsten der charakteristischen zurückzudrängen.[1])

Als eine eigentümliche Schrulle erscheint es, dafs Immermann die Tragödie, unter Tilgung der drei letzten Verse, mit den Worten der Gräfin schlofs:

Es ist zu spät.
In wenig Augenblicken ist mein Schicksal
Erfüllt.

[1]) Ganz konsequent ist Immermann hierin allerdings nicht verfahren. Während der breite rhetorische Flufs der Wallensteinschen Reden im dritten Akt bedeutend eingedämmt, während das Gespräch mit Max (II, 2), wie oben bemerkt, vollkommen beseitigt ist, hat beispielsweise Wallensteins grofser Monolog im ersten Akt (Auftr. 4) und, was noch auffallender ist, die breite lyrische Totenklage um den gefallenen Freund, im Gegensatz zu den beiden Wiener Bearbeitungen, keinen einzigen Vers verloren. Es ist auffallend, dafs Immermann hier und an andern Stellen den Rotstift nicht noch energischer gebraucht hat, um dafür die prächtige realistisch-charakteristische Scene Buttlers mit Deveroux und Macdonald für die Aufführung zu retten.

Der Grund, weshalb Immermann den eigenartigen, in seiner epigrammatischen Kürze so bezeichnenden Schillerschen Schlufs beseitigte, um statt dessen die Tragödie, weit weniger passend, in die obigen Worte der Gräfin ausklingen zu lassen, ist nicht ersichtlich.

Abgesehen von den Strichen, bietet Immermanns Text eine getreue Wiedergabe des Originals, das durch keine Zuthaten und keine Änderungen verstümmelt ist. Nur an einer Stelle, Tod 2674, hat Immermann in Wallensteins Rede

Wo ist der Bote? Bringt mich zu ihm

die letztern Worte in die der Würde des Friedländers vielleicht mehr entsprechende Fassung umgeändert:

Bringt ihn zu mir.

Nach Gordons Worten, Tod 2738:

O Gott! Was sein mufs, seh' ich klar, wie ihr,
Doch anders schlägt das Herz in meiner Brust

sind in Buttlers folgender Rede bei Immermann die Worte eingefügt:

Von härterm Stoff ist meins,

wodurch ein, wenn auch keineswegs notwendiger Übergang hergestellt wird zu Buttlers Worten:

Auch dieser Illo, dieser Terzky dürfen
Nicht leben, wenn der Herzog fällt.

So bietet Immermanns Wallenstein-Bearbeitung, wenn sie gleich nicht als eine wirkliche Zusammenziehung der beiden Hauptteile und damit als ein Ersatz für das Gesamtwerk gelten kann, einen vielleicht nicht unanfechtbaren, aber auf alle Fälle sehr interessanten und mannigfach anregenden Versuch, das Werk in eine geeignete Bühnenfassung zu kleiden. Die eigenartige Einrichtung des Stückes durch Immermann verdient einen bemerkenswerten Platz in der Bühnengeschichte des Wallenstein.[1])

---

[1]) Man kann die vielfachen Vorzüge und die Originalität der Immermannschen Einrichtung bedingungslos anerkennen, ohne deshalb dem allzu überschwänglichen Lobeshymnus in allen seinen Teilen zuzustimmen, zu dem Fellner in seiner Beurteilung von Immermanns Bearbeitung (a. a. O. S. 367 ff.) sich hinreifsen läfst. Fellner, dessen kritische Verarbeitung der wertvollen in seinem Buch gegebenen Materialiensammlung viele Wünsche offen läfst, geht auch hier in der Verherrlichung seines Helden und dessen Ruhmesthaten zu weit, wenngleich seine Ausführungen vielfach einen richtigen

Immermanns Bearbeitung des Wallenstein, die im Februar 1834 vollendet war, wurde unter des Dichters Leitung erstmals zu Düsseldorf aufgeführt am 8. März 1835.[1])

Über diese Vorstellung besitzen wir eine sehr interessante und lebensvolle Kritik von Chr. D. Grabbe, die in den sämtlichen Werken des Dichters Aufnahme gefunden hat. Grabbe steht der Bearbeitung Immermanns mit dem Gefühl unbedingter Anerkennung gegenüber. In Berlin beginne das Stück mit seinem zweiten Akt; die Scene im astrologischen Turm, die Überredung durch die Terzky, das Gespräch mit Wrangel seien weggeschnitten; Wallenstein stehe dort auf einmal kahl da, ohne seine Sterne, und den Zuschauern werde zu Mut wie ihm selbst: „bahnlos liegt's hinter ihm“ und hinter ihnen. „Bei uns hatte ein Dichter arrangiert und gefunden, was Schiller selbst erfreut hätte.“ Die Herüberziehung des fünften Aktes der Piccolomini an den Anfang des Todes wird als ein besonders glücklicher Griff gepriesen, da dieser Akt die Verhältnisse von Octavio, Max, Wallenstein und dem Haus Österreich in vorzüglicher Weise exponiere, insbesondere Octavios nicht unedlen Charakter, wie nirgends

---

Kern aufweisen. Sieht man von der Hyperbel ab, so wird Immermanns Wallenstein-Einrichtung im wesentlichen nicht übel gekennzeichnet durch Fellners Urteil: „Freunde der Rührung werden die Tendenz der Bearbeitung mifsbilligen, Freunde des Tragisch-Gewaltigen werden ihren kühnen Zug bewundern. Sie hat das Drama der Antike näher gerückt.“

[1]) Eine interessante Notiz findet sich in einem Brief Immermanns an den Grafen von Redern in Berlin vom 21. Mai 1833 (Theaterbriefe von Karl Immermann. Herausgegeben von G. zu Putlitz. Berlin 1851. S. 8), wo es im Hinblick auf die Frage, inwieweit ein dramatisches Werk der sogenannten realen Bühne gemäfs sein müsse, heifst: „Wie war es doch sonst anders! Wie ging von der Empfänglichkeit der Bühne für alles Geistigbedeutende eine so ungeheure Wirkung über die Nation aus? Wie hat der Wallenstein gezündet, weil man ihn mit Haut und Haare gab, sobald er fertig war, obgleich denn doch wahrlich nicht gesagt werden kann, dafs diese drei weitläufigen Teile mit zahllosen Wiederholungen und Stillständen der Handlung im gewöhnlichen Sinne Theaterstücke waren.“ Diese Briefstelle scheint darauf hinzudeuten, dafs Immermann um jene Zeit, Mai 1833, mit dem Plan seiner verkürzenden Bearbeitung noch nicht beschäftigt war, wenngleich die Keime für deren Entstehung in der Äufserung über die „drei weitläufigen Teile mit zahllosen Wiederholungen und Stillständen der Handlung“ unschwer zu erkennen sind.

anders im Stück, klar entfalte und die Tragödie weit besser einleite als die Scene im astrologischen Turm. Was die notwendigen Kürzungen betreffe, so sei dabei mit richtigem Takt verfahren. „Die Scenen der Herzogin von Friedland fielen meist aus, und warum nicht? Sie ist auch nur Skizze und wird genugsam bezeichnet, wenn sie nur anständig und duldend neben dem Helden auftritt.“ Daſs auch die Weglassung der Deveroux- und Macdonald-Scene, eines „halblustigen Einschiebsels“, von dem Kritiker gebilligt wird, mit der Begründung, daſs das Komische nicht Schillers Stärke sei und daſs das groſse Personal des Stückes eine ausreichende Besetzung der beiden Figuren nicht ermögliche, mag an dem kraftgenialischen Charakteristiker Grabbe immerhin einigermaſsen befremden.

Sodann wird die zweckmäſsige Inscenierung Immermans, die anderswo „als auſserordentlich bewundert“ würde, von Grabbe anerkennend hervorgehoben, endlich in eingehender Weise der Leistungen der Darsteller gedacht, wobei Schenk als Wallenstein, Limbach als Octavio, Seeliger als Max, Jenke als Isolani, Reuſsler als Buttler, Madame Limbach als Gräfin Terzky und vor allem die Lauber-Versing als Thekla rühmende Beurteilung finden. Grabbe schlieſst seine Besprechung mit den Worten: „Der Abend lieferte uns ein in jeder Weise mit unermüdetem Fleiſs, begeistertem Willen, tiefer Einsicht und Kraft eingeübtes und dargestelltes Kunstwerk.“

Über die erste Wiederholung der Aufführung am 10. April 1835 schrieb Grabbe den Tag darauf an Immermann: „Wallenstein ist gestern noch gediegener gegeben als das erste Mal. Ich mag zum zweitenmal nicht darüber sprechen und spüre doch, daſs ich Samen, der treiben will, in den Kopf bekam.“ (Immermann, Memorabilien.)

Die nächsten Wiederholungen fanden nach Fellners Angaben statt: am 21. August 1835 zu Elberfeld und am 20. März 1836 zu Düsseldorf. Weitern Aufführungen wurde durch das unerwartet jähe Ende von Immermanns ruhmreicher Theaterdirektion ein allzufrühes Ziel gesetzt.

VI.

Bearbeitung von Alfred von Wolzogen.

Wolzogens Bearbeitung des Wallenstein ist im Druck erschienen zu Schwerin 1869. Der Titel des Buches lautet:

Wallenstein.
Trilogie von Friedrich v. Schiller.
Als fünfaktiges Trauerspiel für die Bühne bearbeitet
von
Alfred Freiherrn v. Wolzogen.

Dem Text des Stückes geht ein neun Seiten umfassendes Vorwort voraus.

Nach einigen einleitenden Bemerkungen über die Berechtigung und Notwendigkeit im allgemeinen, klassische Werke für die Bühne zu bearbeiten, geht Wolzogen speziell auf die Frage der Bühnenaufführung des Wallenstein ein und begründet das Recht einer Zusammenziehung dieses Werkes für einen Abend in folgender Weise:

„An einem einzigen Theaterabend läfst sich die Trilogie Schillers, selbst bei bedeutenden Strichen, unmöglich aufführen, und dennoch bildet keines der drei Stücke, aus denen sie besteht, ein dramatisch selbständiges Ganzes; eines wird nur durch das andere bedingt, erklärt, zu voller Bedeutung und Wirkung erhoben. Selbst wo sich ein Publikum fände, das etwa im Enthusiasmus eines Schillerfestes zwei aufeinanderfolgende Abende dem Genufs der Trilogie von der Bühne herab zu widmen bereit sein möchte, oder das gar am Vormittag Wallensteins Lager und Die Piccolomini, am Abend Wallensteins Tod vertrüge: zu den allergröfsten Ausnahmen wird ein solch theatralisches Ereignis immer

gehören; solche Ausnahmen aber müssen selbstverständlich ohne alle nachhaltige und dauernde Wirkung bleiben, auch wenn das schönste Gelingen sie begleitet hätte.[1])

Sieht man also ein, dafs es einerseits überaus wünschenswert, ja zum Verständnis des ganzen Wallenstein durchaus notwendig ist, alle drei Stücke zusammen vorzuführen, dafs anderseits aber diese Idee an der fast absoluten Unmöglichkeit praktischer Realisierung scheitert, so ergiebt sich eben nur der eine Ausweg, den ich beschritten habe: eine vollständige Überarbeitung und Einrichtung des gesamten Werkes bei thunlichster Schonung aller seiner hervorragenden Einzelheiten."

Wolzogen erwähnt sodann die Bearbeitung Schreyvogels, die einzige der frühern zusammenziehenden Einrichtungen, deren Existenz ihm bekannt gewesen zu sein scheint, und knüpft hieran die Bemerkung, dafs die Arbeit bei völliger Fortlassung von Wallensteins Lager wesentlich erleichtert sei, indem in diesem Fall viele schöne, gern gesehene Scenen aus dem letzten Teil stehen bleiben könnten und das Personenverzeichnis sich um mindestens ein volles Dutzend vermindere. Demgegenüber hätten ihn andere Gründe bestimmt, wenigstens einen kurzen Auszug aus dem Lager beizubehalten.

Es folgt eine eingehende Motivierung der Bearbeitung, auf die in Einzelheiten weiter unten noch zurückzukommen ist.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Vor der Stadt Pilsen in Böhmen.
Wallensteins Lager, Auftr. 2, 5, 6, 8, 9, 11.
Beginnend mit des Trompeters Worten:
Ja, es ist wieder was im Werke (V. 65).

---

[1]) Diese Ausführungen berühren etwas seltsam und veraltet in unsern Tagen, wo es wenigstens an den bessern Bühnen längst zum festen Brauch geworden ist, die Dichtung in unmittelbarem Zusammenhang, wenn möglich an zwei aufeinanderfolgenden Abenden vorzuführen und wo dann und wann wenigstens der sehr nachahmungswerte Versuch unternommen wird, das ganze Drama an einem Tag zur Darstellung zu bringen.

Auf Lager 80 folgt unmittelbar Auftr. 5, Lager 123. (Gestrichen Vers 133—175.)

Folgt Auftr. 6, mit Strich von Lager 213—330 u. a.

An Auftr. 6 schliefst sich unmittelbar die Kapuzinerpredigt, Auftr. 8.

Dann Auftr. 9. Von Lager 635 springt der Text über in Lager 684, Auftr. 11 (mit starken Kürzungen).

Die Lagerscene schliefst mit des Wachtmeisters Worten:

Des Piccolomini hohe Gnaden! (V. 1043.)

(Alle schreien „Hoch!" Zwischenvorhang fällt. Verwandlung. Während derselben wird vom gesamten Chor hinter dem Vorhang der erste Vers des Liedes „Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!" gesungen.)

2) Saal beim Herzog von Friedland.

Picc. II, Auftr. 1—7.

Am meisten gekürzt ist Auftr. 5 und 6, wo der Text u. a. aus Picc. 808 unmittelbar in 872, aus Picc. 928 in 958 und aus Picc. 959 in 999 überspringt.

Nach Terzkys Rede, Picc. 795, ist von dem Bearbeiter eingefügt:

(Terzky.) Die Chefs erscheinen bald hier zur Audienz.

II. Aufzug.

1) Ein Zimmer.

Picc. III, Auftr. 2—6, 8, 9.

In Auftr. 4 ist u. a. Picc. 1552—1681 gestrichen.

2) Ein grofser, festlich erleuchteter Saal.

Picc. IV, Auftr. 1, 2; 5—7. Picc. V, Auftr. 1—3.

Mit Schlufs der Bankettscene zerstreuen sich die Gäste und die Diener; die beiden Piccolomini bleiben allein zurück, und es folgt unmittelbar ohne Verwandlung Picc. V, beginnend mit Vers 2267.

Der meldende Kammerdiener zu Beginn von Auftr. 2 ist weggelassen; Octavio empfängt den eintretenden Kornett mit den Worten:

Nun — was giebt's? — Seid Ihr's? —
Ihr kommt vom Grafen Gallas? Her den Brief!

Im folgenden ist das Gespräch zwischen Octavio und dem Kornett auf einige wenige Verse zusammengedrängt und auch im Wortlaut stellenweise geändert.

Nach Maxens Schlufsworten, Picc. 2651, ist eingefügt:

Octavio (ihm nachrufend). Max! Max!

III. Aufzug.

1) Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.

Tod I, Auftr. 1—4. Tod II, Auftr. 1—3.

Tod I, Auftr. 3 ist auf einige wenige Verse zusammengestrichen; die Reden Illos, dessen Auftreten ganz wegfällt, sind auf Terzky übertragen.

Nach Tod 99 geht der Text in freier Überarbeitung und Ergänzung Schillerschen Wortlauts in folgender Weise weiter:

Terzky. Entschliefs dich rasch! Du kannst dem Heer vertrauen,
Das Wort der Generale hast du schriftlich.
Wallenstein. Es hat mich überrascht . . . Es kam zu schnell . . .
Ich bin es nicht gewohnt, dafs mich der Zufall
Blind waltend, finster herrschend mit sich reifse.
Verlafs mich, Terzky! Einsam will ich sein. (!)

Dann folgt der Monolog Auftr. 4, hinsichtlich der Reihenfolge der Reden in der Weise geordnet, dafs auf Tod 149 zunächst Tod 192—218, dann 159—179 als Schlufs des Auftritts folgen.

Nach Tod 179 tritt der Kammerdiener ein mit der Meldung:

Der Generalleutnant Piccolomini.
Wallenstein. Lafs ihn herein!
(Kammerdiener öffnet und geht. Octavio tritt ein.)
Wallenstein. Es ist beschlossen, Alter!
Thu', wie ich dir gesagt; ich ändre nichts.
Die Macht ist mein, und brauchen will ich sie.
Du übernimmst die span'schen Regimenter,
Die noch dem Kaiser treu ergeben sind,
Machst immer Anstalt und bist niemals fertig. (etc. Tod 669.)

Tod II, Auftr. 1—3.

2) Zimmer in Piccolominis Wohnung.

Tod II, Auftr. 6, 7.

IV. Aufzug.

Saal bei der Herzogin von Friedland.

Tod III, Auftr. 4—10, 17—23.

Der Akt beginnt mit Wallensteins Worten:

Sieh da, die Mutter mit der lieben Tochter. (Tod 1461.)

Nach Tod 1560 geht der Text, unter Wegfall von Illos Auftritt, unmittelbar in Tod 1583 über.

Auch das Erscheinen der Gräfin in Auftr. 9 fällt weg.

Nach Schlufs von Auftr. 10 folgen die 6 letzten Verse von Auftr. 13.

Mut, Freunde, Mut! Wir sind noch nicht zu Boden.
(Tod 1819—1824.)

Dann folgt, mit Ausfall der Auftritte 14—16, das Erscheinen der Herzogin, Auftr. 17.

V. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.

Tod IV, Auftr. 1—3, 5, 6, 8. Tod IV, Auftr. 9, 10, 12.

Die Scene des Bürgermeisters zu Beginn von Auftr. 3 fehlt.

Aus Tod 2742 springt der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar über in Tod 2897 durch Gordons Worte:

Nicht um diese
Thut es mir leid, doch solchen Mann zu retten —
Soll Blut die Staffel euch zur Gröfse bauen?
Das Herz und nicht die Meinung ehrt den Mann. (etc. Tod 2899.)

Auf Buttlers und Gordons Abgang folgt unmittelbar ohne Verwandlung Auftr. 9, mit Weglassung Wallensteins.

Zunächst kommen im Gespräch die Herzogin und die Gräfin. Die erstere spricht die Reden Wallensteins.

Nach Tod 2925 folgt:

Gräfin. Schon richtet sie sich auf — sie kommt hierher!

(Thekla, in ganz schlichtem weifsem Gewande mit Spitzenschleier, wankt, auf Fräulein von Neubrunn gestützt, von links herein.)

Herzogin (ihr entgegen). Komm' zu dir, Thekla. Sei mein starkes Mädchen!
Sieh deiner Mutter Arme, die dich halten (etc. Tod 2929)

mit Wegfall der Reden Wallensteins oder Übertragung derselben auf die Gräfin Terzky.

Auf den Abgang des schwedischen Hauptmanns folgt unmittelbar, unter Ausfall von Auftr. 11, Theklas Monolog Auftr. 12.

2) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—12.
Beginnend mit Wallensteins Worten:
Am Himmel ist geschäftige Bewegung. (Tod 3406.)

Im Gegensatz zu den beiden zuletzt betrachteten Bearbeitungen von Schreyvogel und Immermann, die auf eine eigentliche Wiedergabe des Gesamtgedichtes verzichten und sich darauf beschränken, dem letzten Teil zwei bezw. einen Akt der Piccolomini voranzusetzen, zählt Wolzogens Einrichtung nach ihrer Tendenz zu der Kategorie der ältern Bearbeitungen von Fleischer, Vogel und der Wiener Einrichtung von 1814, als deren Ziel eine einigermaſsen gleichmäſsige Verschmelzung der Piccolomini mit Wallensteins Tod zu erkennen war.

Wolzogen geht noch einen Schritt weiter als jene ältern Bearbeiter, indem er, als der einzige unter allen, auch Wallensteins Lager für das neu zu gewinnende einteilige Stück zu verwerten sucht. Das auf ungefähr ein Viertteil seines ursprünglichen Umfangs zusammengestrichene Lager (267 anstatt 1106 Verse) eröffnet bei Wolzogen als Einleitungsscene den ersten Akt des Stückes. Der Bearbeiter begründet sein Verfahren eingehend im Vorwort durch die an sich gewiſs sehr richtige Erwägung, daſs das Lager einen unumgänglich notwendigen Teil der Exposition für das Gesamtdrama bilde, daſs nur der groſse kulturhistorische Hintergrund des Lagers das Verhältnis des Feldherrn zum gemeinen Mann, seine Gröſse und sein Verbrechen verständlich mache. Demgegenüber ist aber nicht zu verkennen, daſs eine Verkürzung und Verstümmlung des Lagers, wie sie Wolzogen für seine Zwecke notgedrungen vornehmen muſs, den Wunsch begreiflich macht, unter diesen Umständen lieber ganz auf das Lager zu verzichten, als dieses Juwel des ganzen Werkes in solch verblaſster Gestalt auf der Bühne zu sehen. Den gegen Wolzogen anläſslich einer Breslauer Aufführung seiner Wallenstein-Be-

arbeitung erhobenen Vorwurf, dafs der hohe Reiz des herrlichen Gemäldes, der gerade in der charakteristischen Zeichnung der Einzelheiten, in der lebendigen Schilderung des Zuständlichen liege, durch die vorliegende Verkürzung des Lagers beinahe vollkommen verwischt werde, diesen Vorwurf vermag der Bearbeiter kaum mit stichhaltigen Gründen zu entkräften. Die rein doktrinäre Erwägung, dafs in dieser Einrichtung des Lagers nichts „Wesentliches“ fehle, d. h. nichts, was für das Verständnis der folgenden Handlung von Bedeutung ist, hat keine Kraft gegenüber der schweren dichterischen Einbufse, die das Lager durch diese Prokrustes-Arbeit erfahren hat.

Was das übrige Drama betrifft, so ist die Anordnung des Stoffes bei Wolzogen derart, dafs, ähnlich wie in den ältern Bearbeitungen von Vogel und der des Wiener Anonymus, die beiden ersten Akte des kombinierten Stückes dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem von Wallensteins Tod entsprechen. Während dagegen die ältern Bearbeitungen den ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini verwerten, mit durchgehendem Verzicht auf den vierten, den Bankettakt, giebt Wolzogen den ersten Akt der Piccolomini preis, um statt dessen das Gastmahl für das Stück zu erhalten. Er bildet seinen ersten Akt aus dem Lager und dem zweiten Akt der Piccolomini, um sodann in seinem zweiten Akt die drei letzten Akte der Piccolomini zusammenzufassen. Zur Ersparung einer Verwandlung wird hierbei die nächtliche Unterredung der beiden Piccolomini (Picc. V) ohne Veränderung des Schauplatzes an den Bankettakt angehängt, eine Anordnung, die sowohl mit Rücksicht auf die Glaubhaftigkeit der Situation wie auf die Stimmung jenes intimen nächtlichen Gesprächs als grober Mifsgriff zu bezeichnen ist. Auch der Ausfall des ersten Aktes der Piccolomini mit der ungemein charakteristischen Vorführung der Generale ist eine empfindliche Lücke in dem Drama, die durch die vorangestellte, die Exposition nach anderer Seite hin einigermafsen ergänzende Lagerscene kaum befriedigend ausgefüllt wird.

In der Anordnung des Todes in den letzten drei Akten des kombinierten Stückes berührt sich Wolzogen in sehr vielfacher Beziehung mit den ältern Einrichtungen, vor allem

mit der Bearbeitung von Vogel. Wie dieser, so giebt auch Wolzogen mit der Wrangel-Scene und der Scene der Gräfin Terzky den gröſsten Teil des ersten Aktes von Wallensteins Tod preis und läſst auf die einleitenden Auftritte dieses Aktes, ebenso wie Vogel, ohne Verwandlung die erste Hälfte des zweiten Aktes folgen. Dagegen wird vom ersten Akt, im Gegensatz zu den ältern Bearbeitungen, die einleitende Seni-Scene und der groſse Monolog Wallensteins ziemlich unverkürzt beibehalten. In dem letztern ist dabei eine Umstellung der Reden in der Weise vorgenommen, daſs der Monolog, nicht wie im Original, in einen Zweifel, sondern in den festen Entschluſs zur verbrecherischen That ausklingt. Dadurch wird die gestrichene Wrangel-Scene und die Überredung Wallensteins durch die Terzky für den äuſsern Zusammenhang der Handlung wenigstens entbehrlich. Es ist dem Bearbeiter hierbei sogar zuzugeben, daſs der Ausfall der auf schwachen Füſsen stehenden, wenn auch dialektisch an sich bewundernswert geführten Terzky-Scene kein unbedingter Schaden ist, daſs durch diesen Ausfall vielmehr, wie schon oben anläſslich der Bearbeitung Vogels hervorgehoben wurde, die Gestalt Wallensteins, der nun aus seinem eigenen Innern heraus zum letzten Entschluſs getrieben wird, dramatisch eine beträchtliche Hebung erfährt. Der Bearbeiter hat nicht unrecht, wenn er sagt, daſs durch die Entschluſslosigkeit des Helden, „der doch nur durch groſse Entschlüsse das geworden, was er war, und auch wieder nur durch einen gigantischen, wenn auch frevelnden Entschluſs unterging“, seine theatralische Wirkung bis zu einem gewissen Maſs beeinträchtigt wird.

Wie in den ältern Bearbeitungen, bilden sodann auch bei Wolzogen die Auftritte in Octavios Wohnung (mit Tilgung der Isolani-Scene) die zweite Hälfte des dritten Aktes; wie dort entspricht der vierte den auf einen Schauplatz zusammengelegten Scenen des dritten Aktes; wie bei Vogel und dem Wiener Anonymus springt der Text aus Wallensteins Worten „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben“, mit Auslassung der Frauenscenen, des Monologs und der Scene der Kürassiere, sehr zu Gunsten der dramatischen Wirkung, unmittelbar in den Auftritt der Herzogin (III, 17) über. So

läfst sich in sämtlichen Bearbeitungen mehr oder minder das Bestreben verfolgen, das Ritardando, das bei Schiller in der Mitte des dritten Aktes eintritt, durch Vermeidung der Verwandlung und Tilgung der ihr vorangehenden und nachfolgenden Scenen zu beseitigen oder wenigstens zu verringern. In der durchgreifendsten und für die theatralische Wirkung vielleicht erfolgreichsten Weise geschieht dies durch den oben erwähnten Strich, der der Bearbeitung von Vogel, der Wiener Einrichtung von 1814 und der von Wolzogen gemeinsam ist. Behutsamer verfahren Schreyvogel und Immermann, wo die Scene der Kürassiere, bei ersterm auch Wallensteins Monolog, gerettet wird. Wolzogen bestreitet die Notwendigkeit der Scene der Pappenheimer, die überdies, „in ihrer Ausdehnung wenigstens, entschieden etwas Unwahrscheinliches, ja Unmögliches an sich habe", da die dem Dichter dabei vorschwebende „Absicht, das Verbrechen des Abfalls vom Kaiser der Seele des Helden in einschneidendster Weise vorzuführen, durch Wallensteins Gespräch mit Max, Tod II, 2, schon völlig ausreichend und mit grofsem dramatischem Effekt erreicht" sei. Der eigentliche künstlerische Zweck der Scene ist in dieser Bemerkung wohl kaum richtig erkannt, zum mindesten nicht in seinem vollen Umfang; dagegen entbehrt das, was über die Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit der Scene gesagt wird, nicht einer gewissen Berechtigung.

Der fünfte Akt des Wolzogenschen Stückes entspricht in der Hauptsache den beiden letzten Aufzügen des Originals, mit Ausnahme der auch hier gestrichenen Deveroux-Scene. Die stark gekürzten Scenen im Hause des Bürgermeisters von Eger werden, mit Weglassung des Bürgermeisters und des Auftritts von Terzky und Illo (IV, 7) ähnlich wie bei Vogel, mit der folgenden Thekla-Scene auf einen Schauplatz zusammengelegt. Dafs in der dem Auftritt des schwedischen Hauptmanns vorangehenden Familien-Scene, die an sich sehr leicht zu entbehren wäre, die Figur Wallensteins, der sich in der Rolle des sorgsamen Familienvaters hier unglaublich schwächlich ausnimmt, weggelassen wird, ist ein glücklicher Zug der Bearbeitung. Im folgenden werden nicht nur die beiden entbehrlichen, dem Thekla-Monolog folgenden Schlufs-

auftritte gestrichen, sondern auch, im Gegensatz zu sämtlichen übrigen Bearbeitungen, die dem Monolog vorangehende Scene, worin Thekla mit der Neubrunn den Fluchtplan berät. Ist diese Scene für das Verständnis des Zusammenhangs zur Not wohl entbehrlich, da Theklas Absichten schon aus ihren an den Hauptmann gerichteten Fragen erkannt werden können, so wird ihr Wegfall dichterisch doch schmerzlich empfunden, da Theklas heroischer Entschlufs nur durch dieses Gespräch die richtige Beleuchtung erhält und da vor allem die lyrischen Ergüsse des Monologs — ein feiner künstlerischer Zug des Gedichtes — nur nach dem vorangegangenen, mehr realistisch gefärbten Gespräch mit der Neubrunn zur richtigen Wirkung kommen. Man lese den Monolog unmittelbar hinter dem Abgang des schwedischen Hauptmanns, und man wird alsbald das Fehlen der vom Dichter mit weisem künstlerischem Verstand an diese Stelle gesetzten vermittelnden Akkorde empfinden.

So fehlen auch im folgenden die die Stimmung vorbereitenden Töne, wenn die letzte grofse Scene des Stückes, anstatt mit der Verabschiedung des schwedischen Hauptmanns und dem einleitenden Gespräche zwischen Wallenstein und der Terzky, unmittelbar, wie es bei Wolzogen geschieht, mit Wallensteins Worten „Am Himmel ist geschäftige Bewegung“ eröffnet wird.

Von gröfsern Scenen der Piccolomini und des Todes sind bei Wolzogen demgemäfs in Wegfall gekommen: Picc. I. Akt; Gespräch zwischen Illo und Terzky, Picc. II, 1; die Scenen zwischen Illo, Terzky, Buttler beim Bankett, Picc. IV, 3, 4; der gröfste Teil der Kellermeister-Scene, Picc. IV, 5; Wrangel- und Gräfin Terzky-Scene, Tod I, 5—7; Isolani-Scene, Tod II, 4, 5; die Frauenscenen, Tod III, 1—3 und 11, 12; Wallensteins Monolog und die Kürassier-Scene, Tod III, 13—16; Bürgermeister-Scene und Auftritt von Terzky und Illo, Tod IV, (3) und 7; Neubrunn-Scenen, Tod IV, 11, 13, 14; Scene Buttlers mit den Hauptleuten, Tod V, 1, 2.

Von Personen sind der Adjutant, Wrangel, Geraldin, die Kürassiere, der Bürgermeister und Rosenberg weggefallen.

In der Einleitung zu seiner Bearbeitung hebt Wolzogen u. a. hervor, dafs der gegen Schillers Dichtung vielfach er-

hobene und gerechtfertigte Vorwurf, „dafs Wallenstein für den verschlossenen, tiefsinnigen Charakter, den ihm die Geschichte verleiht, und den selbst Schiller zu zeichnen bestrebt ist, viel zu viel spricht und doziert“, ihn veranlafst habe, an Wallensteins Reden tüchtig zu streichen. Die Tendenz, den reichen rhetorischen Schmuck des Werkes nach dieser Seite zu beschneiden, ist bei einer zusammenziehenden Bearbeitung gewifs zu billigen, wenn dies den charakteristischen Teilen des Gedichts zu gute kommt. Es ist die Frage, ob der Bearbeiter in dieser Beziehung nicht noch mehr hätte thun können: noch immer ist von den rhetorischen, in das Lehrhafte und Lyrische sich verlierenden Auslassungen Wallensteins (so in der Max-Scene, Tod II, 2 u. a.), desgleichen auch von den Scenen der Liebeshandlung und den Familienscenen sehr vieles stehen geblieben, was im Interesse der Ökonomie des Ganzen zu entbehren wäre, wenn dafür so bedeutende Bestandteile des politischen Gedichts, wie die Wrangel-Scene, die Isolani-Scene u. a. zu ihrem Recht kämen. In dieser Beziehung steht Wolzogens Einrichtung gegen Schreyvogels und namentlich gegen Immermanns Bearbeitung mehrfach zurück.

Auch hinsichtlich eines andern Punktes verdienen die obengenannten ältern Bearbeitungen den Vorzug vor der jüngern Einrichtung. Wolzogen kann sich, abgesehen von einigen recht wenig geschmackvollen kleinen Zusätzen, die leicht zu vermeiden waren (vgl. oben das Scenarium), auch sonst nicht enthalten, an dem Wortlaut des Originals des öftern mit kleinen Änderungen herumzuflicken. Da ihn, wie er im Vorwort sagt, „die vielen Sechsfüfsler und unrichtigen Jamben“ auch bei Schiller „in seinem rhythmischen Gefühl“ stören, bemüht er sich ängstlich, an allen solchen Stellen die schulmeisterliche Feile anzusetzen, die Sechsfüfsler zu kürzen und die Vierfüfsler zu verlängern, ohne Empfindung für den eigenartigen Reiz, der gerade in solchen rhythmischen Freiheiten und Unebenheiten zu liegen pflegt.

So verändert Wolzogen beispielsweise Picc. 693:

Verhöhnung höchster, kaiserlicher Befehle

in

Verhöhnung höchster, kaiserlicher Ordres.

Picc. 926:

Das geziemt sich,
Eh man das Äufserste beschliefst

in

Das geziemt sich,
Bevor man sich zum Äufsersten entschliefst.

Tod 864:

Nicht trauen, da ich's stets gethan? Was ist geschehn

in:

Nicht trau'n? Ich that es stets. Was ist geschehn?

Der sterbende Kammerdiener mufs auch bei Wolzogen noch statt „Jesus Maria!“: „Erbarmen!“ rufen.

Es bedarf keines Wortes darüber, dafs alle diese und manche andere ebenso unnötige wie wenig geschmackvolle textliche Redaktionen, so belanglos sie an sich sein mögen, mit unserm Pietätsgefühl gegen das klassische Dichterwort nicht wohl zu vereinen sind.

Wolzogens Einrichtung des Wallenstein wurde zum erstenmal aufgeführt unter der Intendanz des Bearbeiters am Hoftheater zu Schwerin am 11. November 1868 und erlebte bis zum 12. März 1875 im ganzen sieben Aufführungen. Weiterhin fand diese Fassung des Stückes am Stadttheater zu Breslau Eingang und wurde hier vom 4. bis 31. Juli 1869 im ganzen fünfmal aufgeführt.

Auch der Wolzogenschen Einrichtung, dem letzten meines Wissens gemachten Versuch, die ganze Wallenstein-Dichtung in ein verkürztes einteiliges Theaterstück zusammenzuziehen, ist es nicht geglückt, und zwar noch weniger als mancher der ältern Bearbeitungen, die aufserordentlichen Schwierigkeiten dieses Beginnens erfolgreich zu überwinden und zu einem einigermafsen befriedigenden Resultat zu gelangen. Soviel Belehrendes, Anregendes und Interessantes alle diese Versuche bieten mögen, so sicher steht es fest, dafs eine derartige gewaltsame Verkürzung des Gedichtes, die etwa 7600 Verse auf das übliche Durchschnitts-Theatermafs von 2000 Versen und einigen mehr zusammenprefst, nach der Natur der Sache Opfer erheischen mufs, deren Gröfse in keinem Verhältnis steht zu dem errungenen Gewinn.

Die Thatsache anderseits, dafs allen Versuchen, die Theaterwirkung des Wallenstein auf einen Abend zu konzentrieren, ein richtiges Empfinden zu Grunde liegt, und das Unbefriedigende, was erfahrungsgemäfs unsern zweiteiligen Aufführungen des Gedichtes anhaftet, selbst wenn sie, wie an den bessern Bühnen üblich, an zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Abenden stattfinden, sollte unsere Theater dazu anleiten, häufiger als es bisher geschah, den allzuselten unternommenen Versuch zu wagen: die gesamte Wallenstein-Dichtung an einem Tag, und zwar in unmittelbarer Folge, aufzuführen.

Zu diesem Zweck beseitige man die von Schiller nur aus praktischen Gründen vorgenommene Teilung des Gedichtes in drei verschieden benannte Stücke und gliedere statt dessen das Ganze, entsprechend den ursprünglichen Intentionen des Dichters, in fünf Akte und ein Vorspiel.[1] Der Beginn der Vorstellung wäre, wie der der Bayreuther Festspiele, auf vier Uhr nachmittags anzusetzen. An zwei Stellen, etwa nach dem Vorspiel und dem zweiten Akt der Tragödie, hätte eine je halbstündige Unterbrechung des Spieles stattzufinden.

Alle gewaltsamen und sinnentstellenden Verkürzungen, wie sie in den einteiligen Bearbeitungen zum grofsen Teil zu Tage treten, wären selbstverständlich zu vermeiden, im einzelnen dagegen zahlreiche Striche vorzunehmen, im grofsen und ganzen entsprechend dem üblichen Bühnenbrauch, vermehrt durch einige energische Kürzungen, wie sie sich aus dem beherzigenswerten Vorbild der Immermannschen Bearbeitung ergeben und wie sie für die theatralische Gesamtwirkung des Werkes von unleugbarem Gewinn sind.

Auf diese Weise wäre es möglich, das gesamte Drama als ein einheitliches Ganzes in dem Zeitraum von vier bis bald nach zehn Uhr abzuspielen, ohne dafs — mit Hilfe zweier Pausen von mäfsiger Länge — eine allzugrofse Übermüdung des Hörers zu befürchten wäre.

Die Vorführung eines einteiligen Wallenstein in diesem Sinn wäre jedenfalls als segensreicher Fortschritt zu begrüfsen,

---

[1]) Dem Vorspiel entspräche: Wallensteins Lager, dem ersten Akt der Tragödie: Picc. I und II, dem zweiten Akt: Picc. III, IV und V, dem dritten Akt: Tod I, dem vierten: Tod II und III, dem fünften: Tod IV und V.

gegenüber der Zersplitterung, in der Wallenstein notgedrungen über unsere Bühnen zu schreiten pflegt. Diese Art der Vorführung würde in dem gleichmäfsigen, schablonenhaften Gang des gewöhnlichen Theaterbetriebs allerdings Ausnahmeverhältnisse bedingen, ungewöhnliche Anforderungen an die Leistungsfähigkeit des betreffenden Kunstkörpers und ungewöhnliche Anforderungen an die geistige Anspannung des Theaterpublikums stellen.

Angesichts eines nationalen Werkes wie Wallenstein sollten die Opfer, die ein solches Unternehmen erfordert, nicht gescheut werden. Lieber verzichte das Theater darauf, den Wallenstein als ständiges Repertoirestück im laufenden Spielplan mitzuführen, und beschränke sich darauf, das Drama nur seltener als besondere Festfeier, dann aber mit dem Aufwand aller Kräfte zur Darstellung zu bringen, an einem Tag und in unmittelbarer Folge, in der oben angedeuteten Weise — gleichsam als periodisch wiederkehrendes Bühnenfestspiel des deutschen Volkes, zu Ehren seines grofsen Dichters.

Anhang.

Die französische Wallenstein-Bearbeitung von Benjamin Constant.

Das gedruckte Buch des Constantschen Wallenstein erschien im Jahr 1809 zu Genf unter dem Titel:

Wallstein,
Tragédie en cinq actes et en vers,
précédée
de quelques réflexions sur le théatre allemand
et suivie
de notes historiques,
par
Benjamin Constant de Rebecque.

Dieser französische „Wallstein“ verdient insofern an dieser Stelle Erwähnung, als auch er, gleich den oben behandelten deutschen Bearbeitungen, den Stoff des Schillerschen Gedichtes zu einem für einen Theaterabend bestimmten Theaterstück zusammenzieht.[1]) Als eine Bearbeitung oder gar Übersetzung des Schillerschen Wallenstein kann das französische Stück freilich nicht wohl gelten. Es handelt sich vielmehr um eine völlig freie Umdichtung des deutschen Dramas, bezw.

---

[1]) Ein zweiter französischer Wallenstein wird in Wurzbachs Schillerbuch, marg. 1492 erwähnt, unter dem Titel: Liadières, P. Charles, Walstein, tragédie en 5 actes. Paris 1829. 8°. — In den Besitz dieses Buches zu gelangen, ist mir leider nicht geglückt. Eine Besprechung des im Jahr 1828, wie es scheint, in Paris aufgeführten Stückes findet sich in der Zeitschrift: Le Progresseur, Recueil de Philosophie, Politique, Sciences, Littérature et Beaux-Arts, Commerce et Industrie. Tome I, Paris 1828, S. 179—181. Es scheint sich darnach in diesem Stück nur um eine freie Anlehnung an Schiller zu handeln.

um eine selbständige Arbeit des französischen Verfassers, die sich nur hinsichtlich des Stoffes, dessen Gruppierung und Gestaltung im allgemeinen, gewisser Teile der Komposition, einer Reihe von Scenen, charakteristischer Züge und dichterischer Einzelheiten in freier Weise an das Vorbild Schillers anlehnt. Es ist in der That kaum zu beanstanden, daſs der Name des deutschen Dichters auf dem Titelblatt des französischen Buches völlig verschwiegen wird.

Als freie Umdichtung des Schillerschen Wallenstein im Sinn der klassischen französischen tragédie ist das Stück Constants in mehr als einer Beziehung sehr merkwürdig.[1])

Die Kennzeichen der deutschen realistisch-charakterisierenden politischen Tragödie sind von dem französischen Dichter bis zur Unkenntlichkeit verwischt, die vielverzweigte Aktion des farbensatten deutschen Charakterstückes ist in den steifen Regelnzwang der auf feierlichem Kothurn einherschreitenden tragédie eingepreſst. Die charakteristischen, frei sich bewegenden Blankverse des deutschen Dramas sind in die Fesseln des gereimten Alexandriners eingezwängt.

Schon äuſserlich durfte natürlicherweise die Majestät des Gesetzes von der Einheit des Ortes und der Zeit nicht verletzt werden. Sämtliche fünf Akte des französischen „Wallstein" spielen sich ohne Ortsveränderung in „Égra" (Eger) ab, in einem Zimmer des von Wallenstein daselbst bewohnten Palastes. „L'action se passe le 25 février 1634, dans la 18ème année de la guerre de 30 ans." Wallensteins Lager ist natürlich weggeblieben, die etwa 35 redenden Personen der beiden übrigen Teile sind auf deren 12 reduziert. Octavio Piccolomini ist ein „Comte de Gallas" geworden, sein Sohn Max ist in „Alfred" umgetauft. Major Geraldin ist in die Rolle des Kaiserlichen Kriegsrats Questenberg aufgerückt, Gustav Wrangel hat sich in einen gewissen „Harald" verwandelt. Die Rolle des fehlenden Gordon übernimmt zu einem kleinen Teil Isolani, der seine ganze charakteristische Physiognomie hier verloren hat. Von Frauenrollen sind nur Thekla und deren Ehrendame „Élise de Neubronn" geblieben. Die

[1]) Vgl. hierüber auch den Aufsatz von Ludwig Hevesi: Hundert Jahre Wallensteins Lager, im Wiener Fremdenblatt 1889, No. 281.

Gestalten der Herzogin und der Gräfin Terzky fehlen; die erstere ist bereits vor Beginn des Stückes gestorben und hat vor ihrem Ende dem Bund zwischen Alfred und Thekla ihren Segen erteilt.

Gallas (Octavio) wurde gegenüber Schiller in eine wesentlich idealere Sphäre gehoben; er kämpft mit Gewissensbissen und ist an Wallensteins Ermordung völlig unschuldig; am Schlufs des Stückes überbringt er einen Generalpardon des Kaisers für Wallenstein und dessen sämtliche Anhänger. Die Aufgabe, Buttler auf die Seite des Kaisers herüberzuziehen, fällt in dem französischen Stück nicht Gallas (Octavio), sondern dem kaiserlichen Abgesandten Geraldin (Questenberg) zu. Buttler verspricht, dem Kaiser zu dienen, wenn man seinen Händen das Schicksal des Friedländers anvertraut, im andern Falle droht er, dem Herzog treu zu bleiben.

Der erste Akt des französischen Stückes entspricht in der Hauptsache dem Inhalt der Piccolomini, insofern er die politische Exposition des Ganzen zu geben sucht. Im übrigen hat er mit den Piccolomini so gut wie gar nichts gemein, ist völlig frei gedichtet und lehnt sich nur in einigen wenigen Einzelheiten an Schiller an. Etwas mehr nähert sich das Stück dem Original in den folgenden vier Akten, die sich im wesentlichen mit dem Inhalt von Wallensteins Tod decken. Doch sind es auch hier nur einzelne Scenen, wo von einem eigentlichen Anschlufs an Schiller gesprochen werden kann; so die Traumerzählung, Tod II, 3, die im Anfang des zweiten Aktes verwertet ist, so in einigen Punkten wenigstens die Scene zwischen Wallenstein und Harald (Wrangel), die übrigens im Gegensatz zu Schiller zu keinem Abschlufs zwischen jenem und den Schweden führt, so die grofse Scene Wallensteins mit Alfred (Max), Tod III, 18, und Maxens Abschied von Wallenstein und Thekla, Tod III, 23, die den vierten Akt des französischen Dramas beschliefst; so endlich der Bericht des schwedischen Hauptmanns und Theklas Entschlufs zur Flucht, Tod IV, 10, 11, Scenen, die im fünften Akt Verwendung finden. Alles übrige ist von dem französischen Autor mehr oder weniger frei gedichtet, unter Benutzung einiger weniger Einzelheiten aus dem deutschen Original.

Beschlossen wird das französische Stück sehr bezeichnender Weise durch Thekla, die, an der Ausführung ihres Fluchtplans infolge der Umzinglung des Palastes verhindert, durch Isolani, der in ausführlicher Erzählung Wallensteins Ermordung berichtet, über das Schicksal des Vaters unterrichtet wird. Sie bittet den durch den Tod des Sohnes tief erschütterten Gallas (Octavio), sich der unglücklichen Freunde ihres Vaters anzunehmen und schliefst das Stück mit den Worten:

Je vais d'un Dieu sévère appaiser le courroux,
Et pleurer pour Alfred, sur mon père et sur vous.

Dieser seltsamen französischen Umdichtung des Schillerschen Wallenstein geht eine längere litterarhistorische Einleitung des Verfassers voraus, die sich durch eine sehr geistvolle, relativ unbefangene Beurteilung deutscher Dichtung und durch zahlreiche feine und interessante Bemerkungen über die charakteristischen Unterschiede des deutschen und französischen Dramas auszeichnet. Constant de Rebecque zeigt ein offenes Auge für die Vorzüge, welche die deutsche realistisch-individualisierende Kunst vor dem typisierenden Pathos des klassischen französischen Dramas voraus hat, ohne sich zu verhehlen, dafs er die realistisch-charakteristischen Züge des deutschen Dramas nicht verwerten kann, ohne den strengen Einheitsstil der französischen tragédie zu zerstören. Die tiefgehenden Unterschiede des deutschen und französischen Theaters nötigten ihn zu einer völlig freien Umarbeitung, die, wie er selbst hervorhebt, keineswegs eine Übersetzung sei, und in der er keine einzige Scene des deutschen Originals ganz und voll erhalten habe. Besonderes Interesse verdienen u. a. die Ausführungen über die verschiedene Auffassung der Liebe in deutscher und französischer Kunst, eine Verschiedenheit, die den französischen Bearbeiter veranlassen mufste, den überschwänglich-ätherischen Charakter von Theklas Liebe auf eine dem französischen Verständnis mehr entsprechende sinnlichere und natürlichere Grundlage herabzudrücken.

In einem Punkt irrt Constant, indem er, dem vielverbreiteten Mifsverständnis folgend, die zufällige Dreiteilung des Wallenstein mit der trilogischen Dichtung der Griechen in Verbindung bringt und das deutsche Drama in direkte

Parallele setzt zu der Prometheus-Trilogie und der Orestie des Aeschylos. Bei der Übertragung des Wallenstein auf die französische Bühne habe man auf den ersten Teil, das Lager, von vornherein verzichten müssen; hinsichtlich der beiden übrigen Teile, von denen der eine nur die Exposition ohne Lösung, der andere nur die Lösung ohne Exposition biete, habe sich die Notwendigkeit ergeben, beide Stücke in ein einziges zusammenzuziehen.

Ein näheres Eingehen auf Constants in vieler Beziehung sehr interessante und anregende réflexions, desgleichen auf die Einzelheiten des französischen Stückes, verbietet sich an dieser Stelle, da der Gegenstand in keiner weitern Beziehung steht zu dem Thema dieser Schrift.

Benjamin Constant de Rebecque, der berühmte französische Politiker, Redner und Schriftsteller, der Freund und langjährige Begleiter der Frau von Staël in Deutschland, war geboren zu Lausanne am 23. Oktober 1767 und starb zu Paris am 8. Dezember 1830.[1])

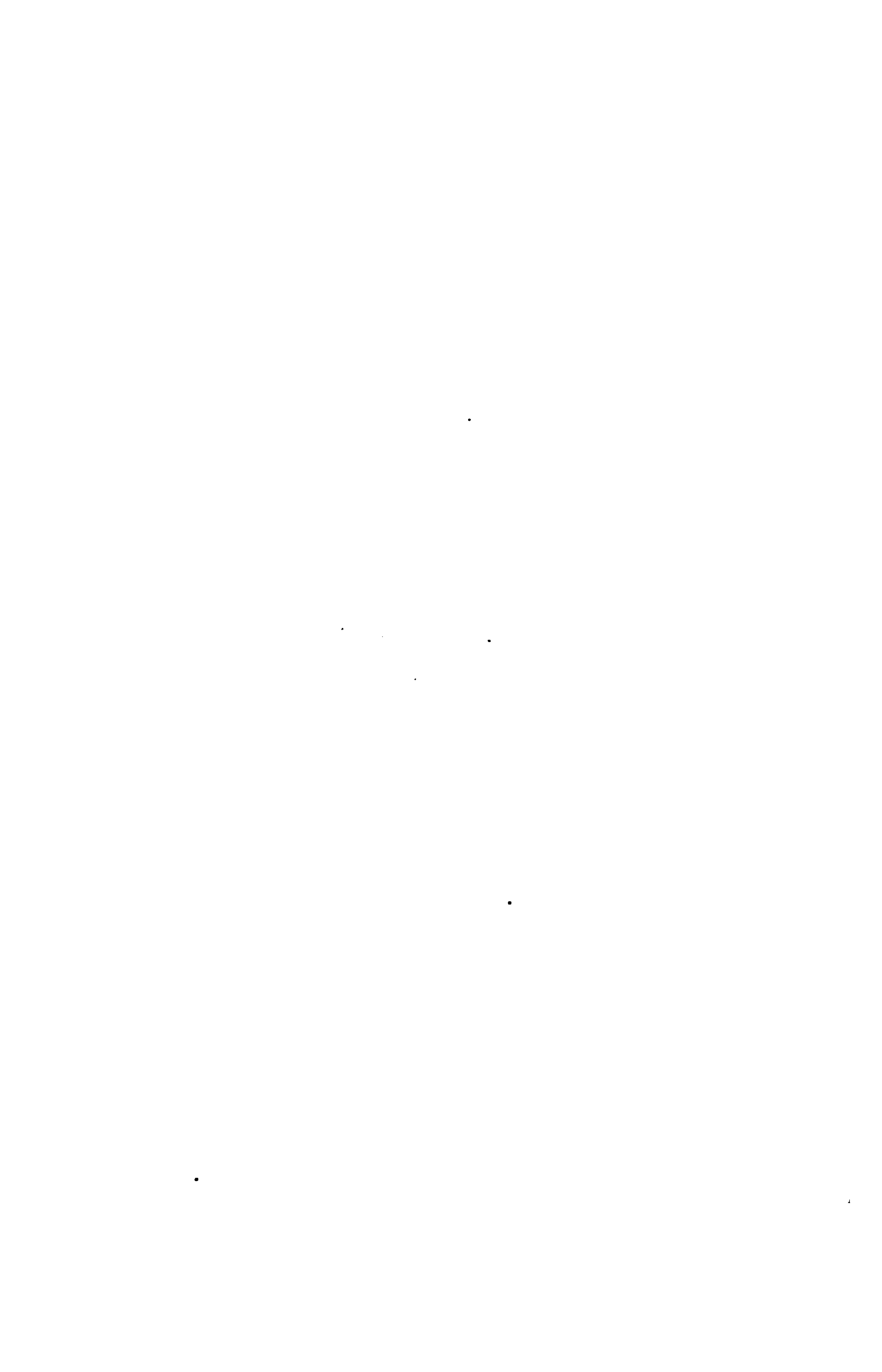
Goethe, der Constant übrigens in hohem Grade schätzte und dem „vorzüglichen Manne“ in den Tag- und Jahresheften Worte wärmster Anerkennung spendete, schickte unter dem 22. Februar 1809 an Charlotte Schiller die folgenden auf Constants Wallenstein bezüglichen Verse[2]):

> Der du des Lobs dich billig freuen solltest,
> O! guter Constant, bleibe still!
> Der Deutsche dankt dir nicht; er weifs wohl was er will,
> Der Franke weifs nicht was du wolltest.

---

[1]) Vgl. über Constant u. a. die gehaltvolle Einleitung von Joseph Ettlinger zu seiner kürzlich erschienenen Übertragung des Constantschen Romans Adolphe (Bibliothek der Gesamtlitteratur, No. 1197—1199, Halle, O. Hendel).

[2]) Vgl. Biedermann, Goethe-Forschungen, Bd. I (Frankfurt 1879), S. 3 und 4.



Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XIX.

Friedrich Hebbels Epigramme.

Von

Dr. Bernhard Patzak.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1902.

Friedrich Hebbels Epigramme.

Von

Dr. Bernhard Patzak.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1902.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorwort.

In fast allen biographischen und litterarisch-kritischen Schriften über Friedrich Hebbel wurde bisher vorzugsweise sein dramatisches Schaffen berücksichtigt und gewürdigt. Dagegen hat man seiner kaum minder bedeutsamen Lyrik, die er selbst zeitlebens für das Beste seines Geistes erklärte, noch nicht die gebührende Beachtung geschenkt. Wenn man von den Streiflichtern absieht, die Emil Kuh in seiner immer noch unerreichten Hebbelbiographie[1]) auf die Lyrik des Dithmarsischen Dichters warf, so mufs zugegeben werden, dafs man in der Wesenserfassung dieser gedankenschweren Poesie noch keinen Schritt weiter gekommen ist.

Es war daher meine ursprüngliche Absicht, deren Ausführung ich später zu verwirklichen hoffe, das Werden und Wachsen und die Eigenart der Hebbelschen Lyrik zum Gegenstand einer litterarhistorischen Untersuchung zu machen. Allein nach eingehender Beschäftigung mit dem sehr umfangreichen Stoffgebiet erschien es mir ratsam, auf die philologisch-historische und psychologisch-ästhetische Erforschung und Darstellung eines Sonderteiles der Hebbelschen Lyrik, seiner Epigrammendichtung, mich zu beschränken. Meine Richtschnur war hierbei jener Hebbelsche Satz[2]): „Erkenntnis und Empfindung gehen immer Hand in Hand“.

---

[1]) Friedrich Hebbel, eine Biographie. Wien 1877. 2 Bände. Vgl. ferner E. Kuh, Friedrich Hebbel, eine Charakteristik. Wien 1854.

[2]) Fr. Hebbels Tagebücher. Mit einem Vorwort herausgegeben von Felix Bamberg. Berlin 1897. Bd. I, S. 78. Bei ferneren Citaten aus den Tagebüchern bediene ich mich der Abkürzungen Tgb. I; Tgb. II, bei Citaten aus dem ebenfalls von Bamberg veröffentlichten „Briefwechsel Friedrich Hebbels“

Im ersten Teile meiner Abhandlung bemühte ich mich also, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Hebbelschen Epigramme zu liefern. Mein Bestreben war dabei darauf gerichtet, den Schleier von jenem geheimnisvollen Reiche, in dem sich der dichterische Schöpfungsvorgang vollzieht, etwas zu lüften und die Art des Denkprozesses zu kennzeichnen, der dem künstlerischen Gestalten des Hebbelschen Genius entweder vorausging oder doch auf das innigste mit ihm verknüpft war. Vielleicht sind bei diesem Versuch in den nicht zahlreichen Fällen Irrtümer mit untergelaufen, wo ich aus Mangel an reicherem Quellenmaterial mich genötigt sah, zu Vermutungen meine Zuflucht zu nehmen. Einige Male waren auch bei besonders wichtigen Epigrammen, die in Bezug auf ihre Entstehung sowohl wie auf ihre Eigenart eine eingehende Betrachtung erforderten, Wiederholungen wohl unvermeidlich. In zweiter Hinsicht versuchte ich, aus all den mannigfachen Einzelzügen, augenscheinlichen und versteckten, ein Gesamtbild von der Eigenart der Hebbelschen Epigramme zu entwerfen.

So glaube ich im ganzen und grofsen wenigstens einigermafsen jener dem Dichter vorschwebenden idealen Kritik mich genähert zu haben, von der er sagt: „Diese hätte die Aufgabe, die Grundidee eines Werkes aus seinen gesamten Einzelheiten wirklich zu entwickeln, sie nicht blofs, wie bisher von allen (wenn sie nicht etwa tadelten) geschah, auszusprechen. Ich glaube, auf diesem Wege würde die Wissenschaft der Kunst, die Ästhetik, sehr viel gewinnen können; denn in dem Sinne, wie ich es meine, von den Einzelheiten ausgehen, heifst die Schöpfung des Werkes aus seinen innersten Embryonen anschaulich machen. Schwer, doch nicht unmöglich".

Herrn Professor Dr. Max Koch verdanke ich die Anregung zu einem eingehenden Studium der Hebbelschen Lyrik und lebhafte und wertvolle wissenschaftliche Förderung meiner Arbeit.

---

setze ich Br. I oder Br. II. Von Hebbel selbst besorgt, erschienen drei Gedichtsammlungen: „Gedichte" (Hamburg 1842), „Neue Gedichte" (Leipzig 1848), „Gesamtausgabe" (Stuttgart 1857). Die erste Sammlung kommt für den vorliegenden Zweck nicht in Betracht, weil sie keine Epigramme enthält. Ich citiere Sg. II, Sg. III und bezeichne den Gedichtband der von E. Kuh und A. Glaser in Hamburg (1866—68) herausgegebenen „Sämtlichen Werke" als Sg. IV.

Bei der Drucklegung derselben und Durchsicht der Korrekturen stand mir Herr Professor Dr. Franz Muncker mit fachmännischem Rate zur Seite. Ferner bin ich dem bekannten Hebbelforscher, Herrn Professor Dr. R. M. Werner in Lemberg, für gütige Auskünfte, ebenso der Verwaltung des Grofsherzoglichen Goethe- und Schillerarchivs zu Weimar und denen der Königlichen und Universitätsbibliothek und der Stadtbibliothek in Breslau zu Dank verpflichtet.

Breslau, im März 1902.

Dr. Bernhard Patzak.

Inhalt.

I.

Zur Entstehungsgeschichte der Hebbelschen Epigramme.

Ungleich schwieriger als die Aufgabe, eine Entstehungsgeschichte der rein lyrischen und epischen Gedichte Hebbels zu schreiben, ist der Versuch, den Werdeprozefs seiner Epigramme zur Anschauung und Darstellung zu bringen. Über die Geburtstage der „Gedichte“ geben nämlich zwei von Hebbel sorgfältig geführte Listen Aufschlufs. Über die Entstehung der Epigramme dagegen unterrichten den Litterarhistoriker nur einige allgemein gehaltene Briefstellen und die wenigen Worte: „Die Epigramme entstanden fast alle ohne Ausnahme in Rom und Neapel.“ Wer jedoch auf Grund einer eingehenden Kenntnis der Epigramme die Tagebücher und Briefe Hebbels sorgfältig studiert, wird erstaunt sein, in ihnen in aphoristischer Form oft geradezu dieselben oder doch ganz ähnliche Gedanken und Einfälle auftauchen zu sehen, wie sie in den Epigrammen metrisch gefafst vorliegen. Anfangs glaubt man allerdings in ein planlos hingeworfenes Gewirr der mannigfachsten Äufserungen eines reichen Dichtergeistes zu schauen. Bald aber lösen sich vor dem prüfenden Blicke leitende Motive aus dem Chaos, die den Denker Hebbel jahrelang beschäftigten, und die sich daher wie rote Einschlagfäden durch das Gedankengewebe der Tagebücher fortspinnen. Je länger man sie in dieser Richtung durchforscht, desto mehr findet man Hebbels Bemerkung bestätigt, dafs jene Gedankengänge für seinen Geist Marksteine waren, „um sich auf gewisse Wege, die er einmal gegangen ist, wieder zu besinnen und sie dann ganz auszugehen“. In vielen Fällen genügten dem

Dichter, wie er sagt, wenige „Wörter und Bleifederstriche“ im Tagebuche, um ihm nach Jahren wieder lebhaft ins Gedächtnis zurückzurufen, was er ehedem meinte. Diese „Halbgedanken“ und „Bilder“, bei deren Niederschrift Hebbel unendlich mehr sich dachte, als er dem Papier anvertraute, kommen uns denn bei unserem Versuche zu Hilfe, einen Einblick in sein epigrammatisches Schaffen zu gewinnen. In ihnen erkennen wir die Keime, aus denen die Blüten und Früchte der Hebbelschen Epigrammendichtung sich bildeten.[1]) Man könnte diesen Gestaltungsvorgang am treffendsten mit der Krystallisation der Minerale vergleichen. Doch wie diese nicht immer sich regelrecht zu vollziehen pflegt, so sind auch jene Aphorismen bis zur epigrammatischen Abklärung den langwierigsten und mannigfaltigsten Umwandlungen unterworfen gewesen. Zuweilen wurden sie erweitert oder vereinfacht. Bald erhielten sie durch eine neue, eigenartige Wendung eine ganz andere, manchmal geradezu gegenteilige Bedeutung wie zuvor. Oft wurden sie auf ganz andere Personen oder Gegenstände übertragen, als von denen sie ursprünglich ausgesagt wurden. Es ging Hebbel mit den Epigrammen ganz ähnlich wie mit dem Gedichte „Magdtum No. 2“, dessen Entstehung er am 11. Januar 1844 folgendermafsen schildert[2]): „Die Idee ist seit Jahren (seit ich No. 1 machte) vor mir geflohen, wie ein Sommerfaden, den der Wind entführt; heute Abend im Café delle belle arti liefs sie sich plötzlich packen, und es ist denn auch zum Lohn für das lange Harren etwas Rechtes geworden. Mir doppelt erfreulich, erstlich, weil ich nun eine innere Last los bin, die mich doch von Zeit zu Zeit immer wieder zu plagen anfing, und dann, weil ich hoffe, dafs diese Schwalbe mir einmal wieder einen Frühling verkündet.“

In das geheimnisvolle Quellen und Sprudeln dieses reichen Dichtergeistes, der, wenn ihm die gebietende Stunde schlug, oft nicht imstande war, die Masse der sein Inneres wie eine Springflut durchwogenden Gedanken und Anschauungen

---

[1]) Vgl. Rich. Maria Werner, Lyrik und Lyriker (Hamburg und Leipzig 1890, S. 177) und Rich. M. Meyer, Die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts (Berlin 1900, S. 285).

[2]) Tgb. II. 119.

festzuhalten,[1]) in diesen rätselhaften Schöpfungsprozeſs des dichterischen Genius möge die Zurückführung der Epigramme auf jene Aphorismen und jene merkwürdigen, oft jahrelang fortgesponnenen Gedankengänge einen lehrreichen Einblick verstatten. Natürlich muſs hierbei darauf verzichtet werden, Hebbels sämtliche Epigramme mit Tagebuch- und Briefstellen zu belegen: das wäre die Aufgabe einer erläuternden Ausgabe der Epigramme.

Unter den wenigen Dichtern, deren Werke dem Wesselburener Maurerssohne in seinem elenden Schreiberdasein beim Kirchspielvogte Mohr zugänglich waren, muſs auch Lessing sich befunden haben; denn die aus jener Zeit stammenden Jugendepigramme Hebbels verraten unverkennbar den Einfluſs Lessingscher Sinngedichte. Allerdings stehen sie zu ihnen nur in einer rein äuſserlichen Beziehung. Hebbel übernimmt im Gegensatze zu Lessing, der Einfälle älterer Epigrammatisten für seinen Zweck einfach ummodelt, von seinem Vorbild nur die äuſsere Form, in die er ureigensten Gedankengehalt gieſst. Es ist dies die Gattung des gereimten Epigramms, wie sie Hebbel neben dem elegischen Versmaſse fast sein ganzes Leben lang pflegte. Neben der metrischen Form fordern die Überschriften mehrerer in den Jahren 1831/2 im „Dithmarser und Eiderstedter Boten“ veröffentlichten „Flocken“ und „Einfälle“ zu einem Vergleich mit den Lessingschen Sinngedichten auf und setzen Hebbels Bekanntschaft mit ihnen voraus. Man greife z. B. die Epigramme „An Scribax“, „Der groſse Stax“ u. s. w. heraus und vergleiche diese Überschriften mit Titeln Lessingscher Sinngedichte wie „Thrax und Stax“, „Der kranke Stax“ u. s. w. Daſs auch manche der Hebbelschen Jugendepigramme in äuſserst glücklicher Weise der von Lessing aufgestellten Epigrammentheorie entsprechen und den echt epigrammatischen Ton der witzigen Zuspitzung treffen, zeigen die von R. M. Werner aus dem Nachlaſs Hebbels mitgeteilten Epigramme[2]) wie „Schluſs eines Diebes“, „Rosas Schönheit“ und „An Scribax“. Die ersten Proben aus der Hebbelschen

[1]) Br. I. 53 (München 12. V. 37).

[2]) Vgl. Die Zukunft. Jahrgang VII, 1898, No. 8, S. 326 ff.

Jugendepigrammatik brachte die Ausgabe von Johannes Krumm.[1]) Ferner hat A. Neumann[2]) in seiner Abhandlung „Aus Friedrich Hebbels Werdezeit“ in dem „Bruchstück einer Hebbel-Bibliographie“ mit Hilfe Werners eine chronologische Liste der Jugendepigramme aufgestellt, wie sie in dem Wesselburener Wochenblättchen „Königlich privilegierter Dithmarser und Eiderstedter Bote“ erschienen sind. Danach enthält der dreifsigste Jahrgang (1831, 10. Reise, 10. März) unter dem Titel „Flocken“ 13 und unter der Rubrik „Einfälle“ 15 Epigramme. Der einunddreifsigste Jahrgang dieser Zeitung (1832, 33. Reise, 16. August) brachte unter der Überschrift „Neue Flocken“ 4 Epigramme. Ein vollständiges Bild von Hebbels Jugendepigrammatik dürften wir trotz dieser Mitteilungen freilich erst in der von R. M. Werner 1901 begonnenen kritischen Gesamtausgabe der Hebbelschen Werke (Berlin, B. Behrs Verlag) erhalten.

Neben Lessing ist vor allem die Einwirkung Schillers auf Hebbels dichterisches Schaffen deutlich erkennbar. Auch durch sein eigenes Geständnis vom 5. Januar 1836 wird sie bestätigt.[3]) Er giebt jedoch darin diesen Einflufs nur in Bezug auf die dichterischen Versuche seiner Jugendzeit zu, wo er dem Philosophen Schiller „manchen Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht“ hatte. In vorgerückteren Jahren dagegen wendete er sich immer mehr von Schiller ab, weil er — so drückte er sich mit einem gehörigen Mafs von Selbstüberhebung aus — strengere Anforderungen an sich stellte, als „Seitenstücke zum Ideal und das Leben und zu andern Treibhauspflanzen, die es bei gekünstelter Farbe doch nie zu Geruch und Geschmack bringen, zu liefern.“

Unter Schillerschem Einflufs scheinen mir besonders diejenigen Jugendepigramme entstanden zu sein, in denen Hebbel sich der Form des Distichons bedient, während ihn Lessing

[1]) Hebbels sämtliche Werke. Mit einer biographischen Einleitung von Ad. Stern. VII. Bd. Gedichte. — Gesamtausgabe vom Jahre 1857. Hamburg Hoffmann & Campe. S. 193—201 „Aus den Tagebüchern“.

[2]) Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des königlichen Realgymnasiums in Zittau. Ostern 1899. Progr. No. 587.

[3]) Tgb. I. 19. 20.

zu gereimten Sinngedichten anregte. Epigramme im elegischen Versmafse sind z. B.: „An den Menschen",[1] „Freude",[2] „Edles im Staube",[3] „Freundschaft und Liebe".[4] Das zuletzt erwähnte Gedicht hat Hebbel in einem Briefe vom 14. Februar 1832 an seinen Jugendfreund Hedde mit folgender Bemerkung[5] mitgeteilt: „Was sagst du zu nachstehenden beiden Versen, die ich neulich geschrieben habe:

Freundschaft und Liebe.

Freundschaft und Liebe erzeugen das Glück des menschlichen Lebens,
Wie zwei Lippen den Kufs, welcher die Seelen entzückt."

Durch Vermittelung der Schriftstellerin Amalia Schoppe, geb. Weise, deren Teilnahme Hebbel durch seine Mitarbeit an der von ihr herausgegebenen Zeitschrift „Neue Pariser Modeblätter[6] erweckt hatte, war er im Frühling des Jahres 1835 nach Hamburg gekommen. Der Gesichtskreis in Wesselburen war für seinen überreifen, ungestüm vorwärts strebenden Geist schon zu eng begrenzt gewesen, und das erniedrigende Dienstverhältnis zum Kirchspielvogte Mohr hatte drückend genug auf ihm gelastet. Das spricht sich deutlich in folgendem im Jahre 1831 gedichteten Epigramm „Blick auf die Welt"[7] aus:

„Durch ein Vexierglas erscheinen verzerrt die Dinge dir alle:
Also ein düsteres Herz sieht eine düstere Welt."

In Hamburg jedoch verbesserte sich seine Lage im Grunde genommen nicht wesentlich. Er litt unsäglich unter

[1] Dithmarser und Eiderstedter Bote, 30. Jahrgang 1831. (10. Reise, 10. März.) Flocken von C. F. Hebbel, No. 5.

[2] Ebenda No. 11.

[3] Siehe bei Krumm.

[4] 31. Jahrgang 1832 des genannten Wochenblattes. Neue Flocken No. 4. Diese Stücke stehen auch in der Hebbelausgabe von Ad. Stern, Band VIII, S. 97, 99, 104. Aufserdem finden sich in dieser Sammlung noch folgende Epigramme im elegischen Mafse: „Der Kranz" S. 97, „Heinrich von Züpthen" S. 97, „Blick auf die Welt" S. 99, „Dem Sprachkenner M." S. 99, „Wandlung" S. 100.

[5] Br. I. 9.

[6] Hebbel arbeitete an folgenden Jahrgängen dieses Blattes mit: VI. Jahrgang 1832 (15 Beiträge), VII. Jahrgang 1833 (15 Beiträge), IX. Jahrgang 1835 (6 Beiträge).

[7] Vgl. auch Hebbels Werke, hrsg. von Dr. K. Zeifs, Bd. I, S. 20. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut.

der beschämenden Abhängigkeit von seinen hochmütigen Gönnern, dessen Gnadenbrot er essen mufste.

In geistiger Beziehung aber vollzog sich in der freien Hansastadt in seinem Innern eine Umwandlung. Immer mehr suchte er sich vom Einflusse der erwähnten Vorbilder frei zu machen.[1]) Goethes Eigenart zog ihn in ihren Bannkreis, von dessen Werken ihm nur wenig zu Gesicht gekommen war, und von dem er geglaubt hatte,[2]) „dafs zwischen ihm und Schiller ein Verhältnis, wie etwa zwischen Mahomed und Christus, bestehe."

Bisher hatte er die Reflexion für das Höchste in der Poesie angesehen. Erst Ludwig Uhland führte ihn „in die Tiefen einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein".[2]) Das Bestreben, es dem bewunderten und hochverehrten Meister im Dichten von Liedern und Balladen gleich zu thun, liefs jedenfalls seine frühere Neigung zur Epigrammendichtung vorderhand zurück treten. Doch fuhr er fort, seine eigenartigen, Leben und Kunst umfassenden und ergründenden Gedanken in aphoristischer Form in sein Tagebuch einzutragen. Viele von ihnen und manche Abschnitzel aus seinen Dramen boten ihm dann später in Rom und Neapel reichen Stoff zur epigrammatischen Umformung.[3])

Zwei solcher Tagebuchnotizen, die eine über Luther als Orthodoxen[4]) vom 1. Juli 1835, die andere über Luthers Verdienst vom 1. August desselben Jahres,[5]) namentlich die letzte, scheinen widerzuklingen aus dem Epigramm „Orthodoxe Protestanten"[6]):

„Für die mutige That, dem Papst die Krone zu rauben,
Setzen sie Luthern zum Dank eine gleiche aufs Haupt."

---

[1]) Vgl. Tgb. I. 21 (5. I. 36) und 131 (5. XII. 38).

[2]) Tgb. I. 20.

[3]) Vgl. Hebbels sämtliche Werke, hrsg. von R. M. Werner, Bd. I, S. 412 ad Bethulien.

[4]) Tgb. I. 8.

[5]) Tgb. I. 15.

[6]) Gedichte 1848 (II.), 157.

In Heidelberg (Ostern 1836 bis 11. September 1836) sind ihm die aphoristischen Bekenntnisse bereits Bedürfnis und Gewohnheit geworden. Neben solchen Einfällen tauchen auch wieder einige Epigramme in der von Hebbel mit Vorliebe gepflegten gereimten Form auf.[1])

Unterm 1. Juli 1836 lesen wir folgenden Satz[2]): „Jede Nation findet einen Genius, der in ihrem Kostüm die ganze Menschheit repräsentiert, die deutsche Goethen.“ Diesen Gedanken überträgt Hebbel später auf Shakespeare, von dem er sagt[3]): „Man sollte so wenig von dem Engländer Shakespeare sprechen, als man von dem Juden Christus spricht.“ Aus einer augenscheinlichen Verschmelzung dieser beiden Aussprüche entstand das Epigramm „Shakespeare“[4]):

„Shakespeare war kein Britte, wie Jesus Christus kein Jude;
So wie jegliches Volk einen vertretenden Geist
In dem gröſsten Poeten, den es erzeugte, gefunden,
Fand ihn die Menschheit in ihm, darum war er nur Mensch.“

Ebenfalls vom 1. Juli 1836 stammt die Äuſserung[5]): „Schwerer als dankbar zu sein, ist es, die Ansprüche auf Dank nicht zu übertreiben.“ Dieser Satz regt später den Dichter an zum Epigramm „Die Dankbarkeit“[6]):

„Wärest du wirklich die schwerste der Tugenden, wie man versichert?
Eine schwerere noch giebt es: des Danks nicht zu viel
Für die Wohlthat zu fordern, die ja der eigene Dank ist,
Den man abträgt an Gott, daſs er so reich uns beschenkt.“

Am gleichen Tage hält er auch eine Jugenderinnerung[7]) fest, die den Anfang des Epigramms „Traum und Poesie“[8]) bildet: „Jener siebenmal wiederholte Traum, von Gott ge-

[1]) Tgb. I. 23, „Neues Recht“ (4. VI. 36); 24, „Reue“ (1. VII. 36), 26, drei Epigramme ohne Überschrift (18. VII. 36).

[2]) Tgb. I. 25.

[3]) Tgb. II. 140 (Rom 21. II. 45).

[4]) Sg. II. 151.

[5]) Tgb. I. 25; vgl. auch S. 260/61.

[6]) Sg. II. 189.

[7]) Tgb. I. 25; vgl. ferner S. 92 (24. III. 38), S. 107/8 (29. VII. und 6. VIII. 38), S. 118 (13. XI. 38), S. 119 (23. XI. 38), S. 122/23 (26. XI. 38). S. 125/26 (27. XI. 38), S. 137 (2. II. 39) „Das 16. Jahrhundert lag neben mir im Bette“, II. 16 (15. XI. 43), Zeile 20/21 gleich Vers 7 und 8 im Gedicht. Vgl. ferner: Hebbels Skizze „Meine Kindheit, Kapitel 7“.

[8]) Sg. II. 175.

schaukelt zu werden. Wie ich, abends im Bett liegend, Gott zu sehen glaubte.“ Die bewufsten Verse lauten:

„Träume seltsamer Art besuchten einst mir die Seele:
Als ein zitterndes Kind ward ich geschaukelt von Gott . . .“

In München, wo Hebbel vom 29. September 1836 bis zum 11. April 1839 weilte, wirkten auf ihn besonders Jean Pauls Geist und Humor sprühende Werke, denen er schon in Heidelberg näher getreten war.[1]) Gerade die vielen in Richters Schriften verstreuten Aphorismen und Sentenzen bestärkten Hebbel in seiner Neigung, allerlei, was aufser und in ihm vorging, mit scharfem Auge zu beobachten und seine witzigen und sentenziösen Einfälle hierüber im Tagebuche, in Briefen und Prosaarbeiten festzuhalten.[2]) Einige Gedanken jener Zeit brachte er auch in die gereimte Form von Sprüchen und Gnomen.[3]) Bei einem Besuch der Münchner Glyptothek hatte Hebbel das Gefühl, das „ein Schnitter hat, wenn er das Ährenfeld betritt. Jede Bildsäule ein verschlossenes eigentümliches Leben, das sich mir entsiegeln soll: Aufgabe ohne Grenzen“. An diesen Eindruck, über den er am 5. September 1836 im Tagebuch berichtet,[4]) erinnert er sich jedenfalls am 6. November 1843, wo er die Worte niederschreibt[5]): „Eine Jupiter-Herme: nur so aus dem Chaos aufgetaucht, und die Welt zittert schon.“ Bei der epigrammatischen Verarbeitung[6]) dieser beiden Sätze nennt er das der Bildsäule innewohnende Leben ein Chaos, das einen unendlichen Kampf führt, von sich selbst sich zu befrein. Das ist allerdings, wie oben bemerkt, eine „Aufgabe ohne Grenzen“. — Sehr lehrreich dafür, wie Hebbel sich durch frühere Tagebuchnotizen zum spitzfindigen Weiterdenken anregen liefs, ist eine Bemerkung vom 18. Oktober 1836, worin

[1]) Vgl. Tgb. I. 23 (4. VI. 36), S. 34 (19. X. 36), S. 86 (7. III. 38), S. 119 (23. XI. 38) und Br. I. 30 (29. XI. 36), S. 32 (18. XII. 36), S. 33 und 34 (19. XII. 36); vgl. Blätter für litt. Unterhaltung, II. Bd. S. 905: „Hebbel und Jean Paul“.

[2]) Br. I. 57.

[3]) Tgb. I. 34, 83, 102, 103, 135, 150, 151, 153, 154.

[4]) Tgb. I. 31/32.

[5]) Tgb. II. 16.

[6]) Sg. II. 197.

er den Unterschied zwischen einem Autor und einem Weinbauer feststellt.[1]) Diesen findet er darin, dafs der erstere schon dadurch berauscht wird, wenn „andere sich in seine Gedichte etc. berauschen“, wogegen der Weinbauer „nüchtern bleibt, wenn andere seine Produkte trinken“. Mit dem alle Fesseln sprengenden Feuergeist des Weines, so spinnt Hebbel diese Gedanken weiter, ist das Gedicht des vom Weine berauschten Dichters zu vergleichen, das wiederum den Hörer zur Begeisterung hinreifst. Dieser möge, so fügt er hinzu,

„nicht eher ernüchtern,
Bis er Reben gepflanzt, dafs sich schliefse der Kreis.“

So entstand das Epigramm „Geschlossener Kreis.“[2])

Äufserst anziehend ist es auch, zu verfolgen, aus welcher Gedankenreihe das Epigramm „Bilderpoesie“[3]) hervorging. Von einer Gegenüberstellung Friedrich Rückerts und Jean Pauls, mit der Hebbel am 19. Oktober 1836 sich beschäftigte, müssen wir ausgehen. Sie lautet[4]): „Bei Rückert ist Formlosigkeit. Wenn auch bei Jean Paul Formlosigkeit ist, so ist's ein Ozean, der über alle Grenzen hinausschwellt und die Unendlichkeit repräsentiert; geringere Geister aber sind wie ein Bach, der nur durch seine Ufer schön wird. (Nicht ganz in Bezug auf F. Rückert gesagt.)“ Die schönen Ufer also schmücken, mit anderen Worten gesagt, den Bach, indem sie sich in seiner Flut spiegeln. Dieser Gedanke erfährt schon in dem Briefe an seinen Studienfreund Emil Rousseau vom 30. Dezember 1836[5]) eine bedeutungsvollere Fortbildung und Vertiefung. Hebbel will nämlich Rousseau von seiner übertriebenen Begeisterung für Rückert heilen und das Wesen der wahren und der falschen Lyrik erklären: „Leben ist Verharren im Angemessenen. Ein Teil des Lebens ist Ufer (Gott und Natur), ein anderer (Mensch und Menschheit) ist Strom. Wo und wie spiegeln sie sich, tränken und durchdringen sie sich gegenseitig? Dies scheint mir die grofse Frage von Anbeginn, die dem Dichter der Genius vorlegt.“

[1]) Tgb. I. 33.
[2]) Sg. II. 128.
[3]) Sg. III. 413; vgl. auch R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, S. 178.
[4]) Tgb. I. 34.
[5]) S. 41/42.

„Diese (Rückertschen) Gedichte“, so lautet die Entscheidung Hebbels, „werden auf die deutsche Litteratur einen unheilvollen Einflufs ausüben und vielleicht eine Lohensteinsche Periode zurückführen. Nichts ist gefährlicher als Mittelmäfsigkeit, die auf einiges trotzen kann“. Am 19. Oktober erklärt der Dichter ausdrücklich,[1]) es sei gefährlich, in Bildern zu denken, aber es sei nicht immer zu vermeiden; denn oft seien Bild und Gedanke identisch, besonders in Bezug auf die höchsten Dinge. Ebenfalls eine sehr scharfe Abfertigung erfährt die Poesie Anastasius Grüns am 24. März 1838 mit den Worten[2]): „Die Poesie des Ausdrucks findet weit mehr Bewunderer als die Poesie der Idee. Dies erklärt mir die Erfolge, die z. B. Grün gefunden hat. Und doch ist sie nichts.“ Bei seinem zweiten Aufenthalt in Hamburg lernt nun Hebbel am 3. April 1839 Gutzkow kennen; sie sprechen unter anderem über Freiligrath und Grün. Der Dichter berichtet darüber[3]): „Er sagte mir, dafs er mit meinen Ansichten über Lyrik übereinstimme, dafs Freiligrath und Grün in seinen Augen gespreizte Talente seien“ u. s. w. Nach diesem Gespräch erinnert sich wohl Hebbel seiner schon lange fest begründeten Ansicht über eine solche Art von Dichtern, und er schreibt noch an demselben Tage, frühere seiner Gedanken benützend, folgende Sätze ins Tagebuch[4]) nieder: „Die Poesie sei Bild, aber sie krame nicht mit Bildern! Man setzt einen Spiegel nicht aus Spiegeln zusammen.“ Hiermit stimmt das Epigramm „Bilderpoesie“ vollkommen überein:

„Setzt ihr aus Spiegeln den Spiegel zusammen? Warum denn aus Bildern
Eure Gedichte? An sich ist ein Gedicht ja ein Bild!“

Unterm 14. Dezember 1836, in einem Briefe an Elise Lensing steht ein Gedanke,[5]) der im Epigramm „Warnung“[6]) dichterisch gestaltet wurde:

„Fürchte die schlechteste Fliege, sie kann den edelsten Wein dir
Doch verderben, sie fällt eben hinein und ersäuft!“

---

[1]) S. 72 und 78.
[2]) Tgb. I. 92.
[3]) S. 158.
[4]) S. 159.
[5]) Br. I. 31, Zeile 38—40.
[6]) Sg. II. 164.

Im Sinngedicht „Zwölf Jahre später“,[1]) das Hebbel den früher entstandenen, einen unbefriedigten Zustand scharf und spitz aussprechenden Epigrammen „An die Götter“[2]) und „Conditio sine qua non“[3]) im neuen Manuskript hinzufügt,[4]) findet ein Gedanke Verwendung, den er schon am 13. April 1837 festhielt[5]): „Wie ein Mensch mehr Glück, als er verdient, ertragen kann, begreif' ich nicht; dies mufs der armseligste aller Zustände sein.“ Da das Epigramm „Zwölf Jahre später“ im Jahre 1856 entstanden ist, so müssen die beiden andern erwähnten Gedichte zwölf Jahre früher, also im Jahre 1844 gedichtet worden sein. Mit dem Epigramm „An die Götter“ dürfte denn auch jene Tagebuchstelle[6]) vom 4. Juli 1844 eine gewisse Beziehung haben, wo Hebbel in einem Wechselgespräch die Plage, die allzu enge Stiefel bereiten, mit der Not vergleicht, die ihn bedrückt. So lange ihn die Stiefel drücken, werde er an Gott denken, meint sein Unterredner, worauf der Dichter entgegnet, dann werde er ja geradezu in die Frömmigkeit hineinschreiten.

Es möge auch gleich in diesem Zusammenhange der Gedankengang aufgedeckt werden, dessen Endergebnis das Epigramm „Conditio sine qua non“[7]) darstellt:

„Götter, ich fordre nicht viel, ich will die Muschel bewohnen,
Aber ich kann es nur dann, wenn sie der Ozean rollt.“

Am 16. September schreibt Hebbel in Paris[8]): „Was bin ich für ein Mensch! Die stille friedliche Muschel, in der ich die Brandung nur von ferne höre, ist mir zu eng und das Meer mit seinem gewaltigen Wogenschlag ist mir zu weit.“ An dieses Bild erinnert sich der Dichter, als er am 15. Dezember 1843 an Oehlenschläger schreibt.[9]) Er nennt da Paris ein

---

[1]) Sg. III. 438.
[2]) Sg. II. 198.
[3]) Sg. II. 169.
[4]) Vgl. Tgb. II. 440 (31. XII. 56).
[5]) Vgl. Tgb. I. 58.
[6]) Tgb. II. 103. Ähnliche Gedanken in Tgb. I. 207 (2. IV. 40), S. 254 (31. XII. 41), S. 255 (1. I. 42), S. 304 (23. I. 42).
[7]) Sg. II. 169.
[8]) Vgl. Br. I. 165.
[9]) Br. I. 244; vgl. Werners Nachlese zu Hebbels Briefen. An Charlotte Rousseau, Wien, 11. April 1846; ferner: Tgb. II. 2, Zeile 9 und 10.

grofses „Lebensmeer“, in das „eine frische lebenslustige Natur (und die mufs jeder wahre Dichter haben) mit Wonne hinab taucht“. Wichtig für die Entstehung des genannten Epigramms ist auch der Brief an Elise Lensing aus Rom vom 14. Oktober 1844, worin er Rom und Paris miteinander vergleicht.[1] Paris erscheint ihm dabei wie ein Ozean, in dem man mitschwimmen kann, Rom dagegen als das Bett eines Ozeans, worin man untersuchen mufs, „wie andere vor Jahrtausenden geschwommen haben“. Bei der Gestaltung des bewufsten Epigramms jedoch taucht aus diesem Gewebe verwandter Gedanken im Geist des Dichters wieder jener Ausspruch vom 16. September 1843 auf, und Hebbel spricht nun unmittelbar den Wunsch aus, die Muschel bewohnen zu dürfen, „wenn sie der Ozean rollt.“

Am 13. April 1837 zeichnet er die Bemerkung[2] auf, einem Manne wie Napoleon, dem nichts aufser der Selbstsucht bleibt, solle man keine Selbstsucht vorwerfen. Am 14. Juli 1837 rühmt[3] er Napoleons Klugheit und stellt dazu die Dummheit seiner Widersacher in Gegensatz. Die Weiterführung dieses Gedankens[4] finden wir unterm 2. Dezember 1840, wo es heifst: „Diejenigen, die sagen: Napoleon war klug genug, andere zu nutzen, könnten ebensogut sagen: Shakespeare wufste die vorhandenen Wörter der Sprache klug genug zu mischen, so dafs ein Macbeth entstand.“ Aus dieser Gedankenreihe ist dann das Epigramm „Napoleon“[5] hervorgegangen:

„Nennt doch den Korsen nicht grofs! Er wufste den Menschen zu brauchen,
Wies jedwedem den Platz, der ihm eignete, an,
Knüpfte, was ringsum geschah, mit klugem Geiste zusammen,
Nutzte es listig und hieb endlich darein mit dem Schwert.
Freilich, was rühmt ihr Shakespeare! Er reihte Buchstab an Buchstab,
Setzte am richtigen Ort Komma, Kolon und Punkt;
Mischte das Alphabet, wie andre, nur etwas geschickter,
Bis ein Macbeth, ein Lear und ein Hamlet entstand.“

---

[1]) Br. I. 350.
[2]) Tgb. I. 58.
[3]) S. 72.
[4]) S. 231.
[5]) Sg. II. 124.

Im Epigramm „Heroen-Schicksal"[1]) heifst es, dafs jedem Heros ein winziger Affe zur Seite stünde, „der den Kranz sich erschnappt, welchen jener verdient". Angeregt wurde Hebbel zu diesem Distichon jedenfalls durch eine bittere Bemerkung aus dem an seine ehemalige Gönnerin Amalia Schoppe gerichteten Briefe[2]) vom 25. Mai 1837. Dort beklagt er, dafs „das Talent und das hermaphroditisch ekelhafte Zwitterding", das „Affengenie", „hie und da ein einzelnes Zweiglein mit einer dürftigen Frucht, einer vertrockneten Blüte" erwischten, aber „höchstens einen — Hunger, niemals eine Seele" stillten.

Schon am 14. Juli 1837 bekennt[3]) der Dichter, es sei für ihn eine grauenhafte Erfahrung, dafs das Kleinste wie das Gröfste und Höchste in der Menschennatur mit der Gewohnheit zusammenhängt. In innerer Beziehung zu diesem Einfall steht der Gedanke, den Hebbel am 17. November 1843 festhält[4]): Der Umstand, dafs der Mensch ein höheres Leben hoffe, deute nur darauf hin, „dafs wir dem Gegenwärtigen ewige Dauer und höchste Steigerung verleihen möchten." Diese beiden Gedanken scheinen bei der Gestaltung des Epigramms „Vergeblicher Wunsch"[5]) zusammengewirkt zu haben:

„Eines find' ich abscheulich, dafs sich das Leben nicht steigert,
Dafs dem höchsten Moment ein geringerer folgt,
Einige sterben vor Freude, warum nicht alle? Du fändest
Keine schönere Glut, uns zu verjüngen, Natur!"

Zu wiederholten Malen hat Hebbel sich bemüht, den Unterschied zwischen Genie und Talent zu erfassen, eine Unterscheidung, die schon die Dichter der Sturm- und Drangzeit festzustellen suchten. War Hebbel in der Aphorisme vom 27. Juli 1837 vom Menschen, und zwar vom Talent oder Genie desselben ausgegangen[6]) und zu dem Schlusse gekommen, dafs man sich ein höchstes Kunstwerk nur in der Gestalt denken könne, wie es der Dichter geschaffen, gerade so, wie

[1]) Sg. II. 170.
[2]) Tgb. I. 64 Auszug; vgl. auch ebenda S. 38 unten und S. 110 oben.
[3]) S. 73.
[4]) Tgb. II. 26.
[5]) Sg. II. 184.
[6]) Tgb. I. 74.

man sich einen Baum, Berg oder Flufs nicht anders vorstellen könne, als ihn die Natur gebildet,[1]) so geht er am 1. August 1844 von der Natur aus.[2]) Bei ihrem sich stufenweise vollziehenden höchsten Prozefs der Verdichtung scheint es, so sagt er, als ob alle untergeordneten Bildungen auf nichts weiter als auf Läuterung des Elementes abzielten. So kommt sie „vom Stein zur Pflanze, von der Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen; so im Menschen zum Genie". Zu diesen beiden Tagebuchstellen vergleiche man das Epigramm „Das Genie und die Talente",[3]) und man wird die kunstvolle Verschränkung der beiden Gedanken erkennen.

Verwandt hiermit ist auch eine ähnliche Gedankenkette, aus der die Epigramme „Genie und Talent"[4]) und „Das Genie und seine Nachahmer"[5]) krystallisiert wurden. So schreibt[6]) Hebbel am 5. Dezember 1836: Mit den Schülern grofser Männer ist es gerade so bestellt, wie mit Dingen, die vom Licht beschienen werden: „zum Dank dafür, dafs das Licht sie bescheint", werfen sie Schatten. Am 19. Oktober 1837 finden wir das Bild des Schattenwerfens auf Diebe „genialer Schätze" übertragen.[7]) Solch ein Dieb nehme nur ihren Schatten mit sich fort und verrate so sich selbst. Diese Tagebuchnotiz weist auf das Epigramm „Genie und Talent" hin. Am 27. Juli 1840 macht Hebbel gewissen Schriftstellern den Vorwurf,[8]) dafs sie sich nach ihrem eigenen Schatten messen. Dafs mancher Dichter in der That so thöricht handle, spricht er in einem vom 10. Dezember 1843 datierten Brief an seinen Verleger Campe über Heine aus.[9]) Er wirft diesem Dichter vor, dafs er sich mit Leuten verbunden habe, „die er selbst ins Leben" gerufen, und erklärt: „. . . durch die Verbrüderung mit seinem eigenen Schatten ward noch keiner stark." Mit

[1]) Vgl. das Epigramm „Platen" Vers 10—12, Sg. III. 409.
[2]) Tgb. II. 105; vgl. auch S. 294.
[3]) Sg. III. 388.
[4]) Sg. II. 158.
[5]) Sg. II. 194.
[6]) Tgb. I. 37.
[7]) Tgb. I. 78/79.
[8]) S. 221.
[9]) Tgb. II. 44.

diesem Satz stimmt das Epigramm „Das Genie und seine Nachahmer" fast wörtlich überein:

„Mit dem eigenen Schatten, das Bündnis würd' ich verschmähen,
Keiner wurde noch stark durch den thörichten Bund."

Mit der vom 24. August 1837 stammenden Notiz[1]): „Ich vergebe dir gern dein Schlimmes, wenn du nur nicht schlimm dadurch geworden bist," hat ein sehr spät auftauchender Gedanke grofse Ähnlichkeit, den Hebbel am 15. Oktober 1851 niederschrieb.[2]) Er lautet: „Der Jugend vergebe ich lieber tausend Sünden als gar keine." Das ebenfalls einen verwandten Gedanken verkörpernde Epigramm „Das Gelübde" [3]) mufs jedoch vor oder in dem Jahre 1848 entstanden sein, weil es in der in diesem Jahre zusammengestellten Gedichtsammlung Aufnahme fand.

Auf das Epigramm „Tieck"[4]) weisen die Tagebuchstellen vom 5. Januar 1838[5]) und vom 3. April[6]) desselben Jahres hin, worin Hebbel über Tieck als Novellisten sich ausläfst. Ferner bringt die Aphorisme[7]) vom 28. September 1843 denselben Gedanken, der in den ersten vier Verszeilen des besagten Epigramms poetische Fassung gefunden hat:

„Teuer mufst du es büfsen, dafs einst zum Haupt der Romantik
Dich dein kritischer Freund unvorsichtig gekrönt;
Stimmungen werden dir nun als Konfessionen gerechnet,
Träume als ein System, Launen als Dogmen der Kunst."

Am 3. April 1838[8]) stellt der Dichter eine ethische Betrachtung über Lüge und Wahrheit an: die Lüge koste nicht blofs eine Wahrheit, sondern die Wahrheit überhaupt. Am 13. September tritt uns dieser Gedanke schon in erweiterter Gestalt entgegen[9]): „Die Lüge ist viel teurer als die Wahrheit. Die kostet den ganzen Menschen."

---

[1]) Tgb. I. 76.
[2]) Tgb. II. 355.
[3]) Sg. II. 151.
[4]) Sg. II. 146.
[5]) Tgb. I. 81.
[6]) S. 92; vgl. auch S. 121/2, ferner 144/5.
[7]) Tgb. II. 6; vgl. auch Br. II. 221. An Uechtritz (Gmünden 25. VIII. 55).
[8]) Tgb. I. 94.
[9]) S. 224.

In dieser Fassung haben wir den im Epigramm „Lüge und Wahrheit"[1]) verarbeiteten Gedanken:

„Was du teurer bezahlst, die Lüge oder die Wahrheit?
Jene kostet dein Ich, diese doch höchstens dein Glück!"

Heines Werke nennt Hebbel in einer Tagebuchnotiz vom 3. April 1838 „Das Erzeugnis der Ohnmacht und Lüge". Sie ermangeln des inneren Abklärungsprozesses, und die werdende Welt, in die Heine den Fackelbrand seines Witzes hineinwirft, verflammt gestaltlos für nichts und wieder nichts." „Diese Verklärung", so fährt er fort, „ist aber nur dann zu gestatten, wenn ein Phönix davon fliegt; an dem Phönix fehlt es jedoch bei Heine, es bleibt nichts übrig als Staub und Asche, womit ein müfsiger Wind sein Spiel treibt." Während seines Aufenthaltes in Italien, als Hebbel besonders wieder seine drückende Notlage empfindet, erinnert er sich augenscheinlich jenes Bildes und wendet es verallgemeinert auf das Menschenleben an. Dieses sei „ein Verbrennungsprozefs," so schreibt er am 21. Februar 1845 in sein Tagebuch[2]); „. . . ein trübes Dasein ist wie ein Scheiterhaufen, der angezündet wird, während es regnet!" Ganz dieselben Gedanken spiegelt das Epigramm „Phönix"[3]) wieder.

Der Mensch besitze alle Talente, meditiert Hebbel[4]) am 3. April 1838. Nur die bedeutendsten soll er jedoch ausbilden. Darin sieht er den Grund, weshalb so viele hartnäckig ein für sie unerreichbares Ziel verfolgen, weil sie das Gefühl haben, „nicht ganz auf dem falschen Wege zu sein." Diese Bemerkung greift er am 29. August 1844 wieder auf[5]) und erklärt jene Hartnäckigkeit gewisser Talente: Es sei ihnen förmlich Notwendigkeit, zu gebären. Aber leider sei „keine Notwendigkeit vorhanden, dafs das von ihnen Geborene existiere". Diesen Gedanken finden wir im Epigramm „Auf manchen"[6]) wieder:

„Freilich thut es dir not, zu schaffen, ich glaub' es, doch leider
Thut es der Welt nicht not, dafs sie besitzt, was du schaffst."

---

[1]) Sg. III. 432.
[2]) Tgb. II. 142.
[3]) Sg II. 166.
[4]) Tgb. I. 99 und 100.
[5]) Tgb. II. 108.
[6]) Sg. III. 397; vgl. R. M. Werners Nachlese zu Fr. Hebbels Briefen, S. 212. An Gustav Kühne (Wien 28. I. 47).

Das Epigramm „Der Dilettant“[1]) wäre vielleicht mit dem Einfall in Beziehung zu setzen, den Hebbel am 11. Juni 1838 seinem Tagebuch einverleibt[2]): „Wer in der Kunst auch ohne vorzügliches Talent nur immer fortschreitet und nicht stille steht, wer sich mit Ernst dessen zu bemächtigen sucht, was erlernt werden kann, der wird schon hin und wieder etwas Annehmliches leisten. Denn das, was in der Kunst Handwerk ist, steht doch unendlich viel höher als jedes andre Handwerk.“

Beim Lesen von Varnhagens Buch „Rahel“ nimmt sich Hebbel vor, regelmäſsiger und ausführlicher Tagebuch zu führen. Das erklärt er[3]) am 22. November 1838 als den einzigen Ersatz für eine so reiche Korrespondenz, wie sie dieser Frau zu führen vergönnt gewesen ist.

Mit dem Epigramm „Das Vaterunser“[4]) ist die wunderbar tiefe und geistvolle Betrachtung[5]) vom 24. November 1838 zu vergleichen. Vom 27. November desselben Jahres stammt die Notiz[6]): „Alles kann man sich denken, Gott, den Tod, nur nicht das Nichts. Hier ist wenigstens für mich der einzige Wirbel.“ Ganz denselben Gedanken enthält das Epigramm „Der Wirbel des Seins“[7]):

„Denke dir einmal das Nichts! Du denkst es dir neben dem Etwas!
Aber, da denkst du's dir nicht! Hier ist der Wirbel des Seins!“

Dieses Gedicht dürfte wohl nach 1848 entstanden sein, da es nicht in Sammlung II, sondern erst in III sich vorfindet.

Denselben Gedankengehalt wie die folgende Notiz[8]) vom 2. Februar 1839 weist das Epigramm „Schiller in seinen ästhetischen Aufsätzen“[9]) auf:

„Unter den Richtern der Form bist du der Erste, der Einz'ge,
Der das Gesetz, das er giebt, schon im Geben erfüllt.“

Im Tagebuch hatte es geheiſsen: „Schiller ist alles, was das

[1]) Sg. II. 194.
[2]) Tgb. I. 106; vgl. auch S. 166.
[3]) S. 115.
[4]) Sg. II. 162; vgl. sämtliche Werke, hrsg. von Werner, Bd. I, S. 458 die Bemerkung zum Nachspiel zur „Genoveva“, Vers 287 f.
[5]) Tgb. I. 120.
[6]) S. 125.
[7]) Sg. III. 374; vgl. sämtliche Werke, hrsg. von Werner, Bd. I, S. 430.
[8]) Tgb. I. 138; vgl. auch II. 79 (25. III. 44).
[9]) Sg. II. 191.

Individuum sein kann, was sich selbst giebt, ohne sich selbst zu erkennen, und in der Meinung, etwas Höheres zu geben."

Über Platens Gedichte äufsert[1]) sich Hebbel am 4. März 1839. Was er über die durch Eindrücke der Natur erzeugten Gefühlszustände sagt, welche die „verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung" setzen, verlangt er im Epigramm „Platen"[2]) von den Werken der Kunst. Sie sollen wirken wie die Schöpfungen der Natur.

Während seines zweiten Hamburger Aufenthaltes (31. März 1839 bis 12. November 1842) schreibt er wieder in reicher Fülle seine Einfälle in aphoristischer und poetischer Form nieder, die überraschende Ausblicke in alle möglichen Gebiete eröffnen.

Am 19. Oktober 1839 setzt er den Unterschied zwischen dem mehr äufserlichen Wirken der Natur und der auf innere Entfaltung dringenden Kunst auseinander.[3]) Auf die Frage, „Was ist der Schlüssel zur Blume?" antwortet er: „Die Sonne am Himmel" und bringt diesen Gedanken später in epigrammatische Form: „Idee und Gestalt".[4])

„Blumen hätt' ich gemalt und Bäume und Kräuter, nichts weiter?
Lieber Tadler, nur so wird die Sonne gemalt."

Gleich nach der eben erwähnten Tagebucheintragung sucht Hebbel über Novalis' Dichtweise[5]) sich klar zu werden, der, weil die ganze Welt poetisch auf ihn wirkte, sie zum Gegenstande seiner Poesie habe machen wollen. Aus der vorangegangenen Notiz schwebt ihm noch das Bild von der Sonne vor, und aus dem Epigramm „Idee und Gestalt" klingt ihm noch der Pentameter im Gedächtnis. So ruft er dem Dichter, der die Welt zum Gegenstande seiner Poesie machen will, im Epigramm „Novalis"[6]) zu:

„Was die Sonne bestrahlt, das male, aber sie selber
Male nimmer, sie geht nicht hinein in ein Bild!"

---

[1]) Tgb. I. 155/6.
[2]) Sg. II, 186.
[3]) Tgb. I. 178; vgl. auch S. 148 Zeile 10—12.
[4]) Sg. II. 141; vgl. sämtliche Werke, hrsg. von Werner, Bd. I, S. 463 (Anmerkung zum „Diamant", Prolog, Vers 105 ff.)
[5]) Tgb. I. 178.
[6]) Sg. II. 195.

Hierzu stimmt auch die Aphorisme[1]) vom 29. August 1843: „Die Sonne kann nicht Gegenstand eines Gemäldes werden.“ Noch im späten Alter scheint Hebbel sich an diese Gedankenreihe zu erinnern,[2]) als er an Adolf Strodtmann im Frühjahr 1862 (?) schreibt: „Niemand denkt weniger daran, ins Bild hinein zu tragen, was nicht ins Bild gehört, als ich, aber das rechte Bild wird doch immer von irgend einer Seite die Welt reflektieren und einen Brennpunkt dafür abgeben.“ Die beiden vorher erwähnten Epigramme sind wahrscheinlich zu derselben Zeit neben einander entstanden.

Der Beachtung wert ist auch der Gedankengang, der schliefslich zum Epigramm „Situationenstücke“[3]) führt. Am 28. Oktober 1839 schreibt der Dichter[4]): „Es giebt ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen und unterwegs das Unglück antreffen.“ Im Epigramm klagt er: „Situationen und keine Menschen!“ Am 26. Februar 1842 lesen wir[5]): „Es giebt Leute, die, wenn die Welt in Flammen aufginge, nur ihr Haus bedauern würden, das mit verbrannte.“ In dem eben genannten Epigramme überträgt Hebbel diesen Gedanken auf die Dichter, die „Mitleid und Furcht für ein brennendes Haus“ fordern. Einen höheren Abschlufs erhalten die erwähnten Gedanken in der Bemerkung vom 23. Juni 1847, wo es heifst[6]): „Im Leben geraten die menschlichen Charaktere freilich oft genug in Situationen hinein, die ihnen nicht entsprechen; in der Kunst darf dies aber nicht vorkommen, im Drama wenigstens müssen die Verhältnisse aus der Natur der Menschen mit Notwendigkeit hervorgehen.“

Aus zwei Eintragungen[7]) vom 20. März 1840 ist ganz deutlich die Entstehung des Epigramms „Die Scham“[8]) abzuleiten: die im Tagebuch an zweiter Stelle stehende Sentenz

[1]) Tgb. II. 5.
[2]) Werner, Nachlese zu Hebbels Briefen, S. 216.
[3]) Sg. II. 171.
[4]) Tgb. I. 183.
[5]) S. 267.
[6]) Tgb. II. 266. (Brief an Palleske.)
[7]) Tgb. I. 205.
[8]) Sg. II. 188.

bildet jetzt die erste Verszeile des Epigramms. Sie lautet: „Scham ist die innere Grenze gegen die Sünde.“ Der im Tagebuch vorangehende Satz „Die Scham, die mancher Sünder empfindet, rechnet er sich für Tugend an“ wurde für die zweite Verszeile des Epigramms benützt. Nur faſst Hebbel hier den Gedanken allgemeiner:

„Scham bezeichnet im Menschen die innere Grenze der Sünde,
Wo er errötet, beginnt erst sein edleres Selbst.“

Aus dem Aphorismus vom 25. März 1841: „Der Zufall ist ein Rätsel, welches das Schicksal dem Menschen aufgiebt“,[1]) rundete sich das Epigramm „Zufall“:[2])

„Was der Zufall mir scheint? Ein Rätsel, welches das Schicksal
Aufgiebt: löse es, Mensch, und du bindest dein Glück!“

Bei der Beschäftigung mit Byrons Tagebüchern notiert Hebbel am 22. Juni 1841 folgenden Satz[3]): „Merkwürdig ist es, daſs der Lord, der immer schieſst, nie ein Duell hat.“ Ganz derselbe Gedanke tritt uns in dem von Emil Kuh aus dem Nachlaſs Hebbels veröffentlichten Epigramm „Byron, der Dichter“[4]) entgegen.

Auf das Aperçu[5]) vom 29. November 1841 ist das Epigramm „Die moderne Komödie“[6]) zurückzuführen:

„Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschluckt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon,
Nur das reine Symbol weckt den Gegensatz rein!“

Die beiden ersten Verse dieses Gedichtes sind aus folgender Frage und Antwort abgeschliffen worden: „Warum aber haben wir Neuern keine Komödie im Sinne der Alten? — Weil sich unsere Tragödie schon soweit ins Individuelle zurückgezogen.“ Die zweite Hälfte der Antwort, „daſs dies letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist,“ hat dann verallgemeinert die beiden andern Verszeilen ergeben.

---

[1]) Tgb. I. S. 241.
[2]) Sg. II. 200.
[3]) Tgb. I. 244; vgl. auch Tgb. II. 152.
[4]) Sg. IV. (1867) Gesamtausgabe von E. Kuh, S. 247.
[5]) Tgb. I. 247.
[6]) Sg. II. 189.

Im Epigramm „Vergeblicher Wunsch“[1]) findet eine Eintragung[2]) vom 2. Februar 1842 poetischen Ausklang. Der Ekel am Leben werde durch die Wiederholung derselben Dinge, das Drehen im Kreise, hervorgerufen. Selbst der Tod schliefse den Weg zur Steigerung nicht auf. Epigrammatisch verdichtet, hat dieser Gedanke folgende Fassung erhalten:

„Eines find' ich abscheulich, dafs sich das Leben nicht steigert,
Dafs dem höchsten Moment ein geringerer folgt.
Einige sterben vor Freude, warum nicht alle? Du fändest
Keine schönere Glut, uns zu verjüngen, Natur!“

Am 10. Februar 1842 klagt Hebbel[3]), die Mühle seines Geistes beginne stille zu stehen, und am 13. Februar erklärt er,[4]) warum er jetzt so selten in das Tagebuch noch seine Einfälle eintrage: „Dies kommt nicht daher, weil ich keine mehr habe, sondern weil ich keine mehr aufschreiben mag.“ Doch schon am 3. April 1842 erfahren wir, dafs die für Hebbel entsetzliche Öde seines Geistes wieder überstanden ist[5]): „Es lichtet sich in meinem Innern.“ Damit beginnt auch wieder der frische Quell seines Geistes stark zu sprudeln, und wir finden schon am 4. desselben Monats neben den beiden gereimten Epigrammen „Homo“ und „Judas“[6]) ein Epigramm im elegischen Versmafse eingetragen, das ebenfalls auf den Heilandsverräter gemünzt ist:

„Ist dir der andre erst Sache, bald wirst du dir selber zur Sache,
Und um den edelsten Preis kaufst du das niedrigste Gut.“

Es ist hier deutlich das Streben Hebbels zu erkennen, sich in der schon in seiner Jugendzeit zuweilen angewendeten[7]) Form des Distichons zu üben.

Am 12. August 1842 schreibt er[8]): „Wenn alle Menschen Genies wären, das würde ich ganz natürlich finden; dafs sie

---

[1]) Sg. II. 184.
[2]) Tgb. I. 262/3.
[3]) Tgb. I. 263.
[4]) S. 265.
[5]) Tgb. I. 276.
[6]) S. 277; vgl. auch Hebbels sämtliche Werke, hrsg. von A. Stern, VII. Bd., S. 193—201: „Aus den Tagebüchern.“
[7]) Vgl. die Ausgabe der Jugendgedichte Hebbels von J. Krumm. Neue Auflage besorgt von Ad. Stern, VIII. S. 196/7. 8.
[8]) Tgb. I. 284; vgl. II. 338 (1. I. 51), Zeile 12—15.

aber sind, was sie sind, das finde ich wunderbar." Ganz genau dasselbe sehen wir ausgesprochen in den beiden ersten Verszeilen des Epigramms „Verwunderung und Auflösung"[1])

„Wären wir alle Genies, es würde mich gar nicht verwundern,
Aber ich staunte schon oft, dafs es so wenige sind.
Dennoch ist es natürlich; wie viel ist Klumpe am Menschen
Und wie wenig Gehirn! An der Menschheit nicht mehr!"

Die beiden letzten Verszeilen des Gedichtes weisen auf den Einfall[2]) vom 29. August 1843: „Wie wenig ist Gehirn am Menschen; sollte mehr Gehirn an der Menschheit sein? Das Meiste träges, dickes Fleisch."

Zum Epigramm „Ein Wort sonder Gleichen"[3]) ist Hebbel durch ein wirkliches Erlebnis angeregt worden, worüber er am 3. September 1842 berichtet[4]): „Der junge Hamburger Dichter, Herr Ebeling, von Campe mir zugeschickt, der mir sagte, er fände seine Gedichte, wenn er sie wieder durchlese, allerdings gut, denn, wenn er sie nicht gut fände, so würde er sie ja besser gemacht haben." Das Epigramm lautet:

„Finden Sie selber sie gut? So frug ich in Hamburg den Jüngling,
Der mir den schwellenden Band seiner Gedichte gebracht.
Freilich, versetzt er mit Ruhe; denn fänd' ich sie anders, so hätt' ich
Sie ja besser gemacht! Ist es nicht einzig, dies Wort?"

Die Aussicht, sich durch persönliche Vorstellung vom Könige von Dänemark, Christian VIII., ein Reisestipendium zu erwirken, hatte Hebbel ermutigt, am 12. November 1842 nach Kopenhagen zu reisen, wo er sich bis zum 27. April 1843 aufhielt. Neben zwei gereimten Epigrammen,[5]) wovon namentlich das „Bei fallendem Schnee" überschriebene einen höchst beachtenswerten Werdegang aufweist,[6]) konnte ich im Tagebuch nur eine Aphorisme finden, woraus später das Distichenepigramm „Der schlimmste Egoist"[7]) poetisch

---

[1]) Sg. II. 142.
[2]) Tgb. II. 5; vgl. auch II. 382.
[3]) Sg. II. 159.
[4]) Tgb. I. 288/9.
[5]) Tgb. I. S. 300, Spruch (5. I. 43).
[6]) Vgl. R. M. Werners „Lyrik und Lyriker", S. 50 ff. 5. „Ein klassisches Beispiel."
[7]) Sg. II. 184.

gestaltet wurde. Es ist dies ein Einfall[1]) vom 16. Januar 1843. Während seines Aufenthaltes in Kopenhagen mufs der Dichter wohl auch jene Eindrücke empfangen haben, die das Epigramm „Bei der Beisetzung des Herzogs von Augustenburg in Kopenhagen"[2]) wiedergiebt.

Nach seiner Rückkehr aus der dänischen Hauptstadt verblieb Hebbel bis zum 11. September 1843 in Hamburg. Fast wörtlich übernimmt den Einfall[3]) vom 22. Juni 1843 das Epigramm „Frommer Spruch".[4])

„Wie von den einzelnen Mühen und Lasten des Lebens im Schlummer,
Ruht man vom Leben selbst endlich im Tode sich aus."

Dieses Distichon schlug Hebbel später mit einer kleinen Abänderung als Grabschrift für seine ehemalige Gönnerin Amalia Schoppe vor.[5]) Das Epigramm „Nur weiter"[6]) hat seine Wurzel in dem Gedanken[7]) vom 9. August 1843: „Das Prinzip des zuviel Regierens braucht nur bis zur letzten Konsequenz durchgeführt zu werden, dann hebt es sich von selbst wieder auf." Hebbel verarbeitete diesen Gedanken in die letzte Verszeile des Epigramms und bildete die vorausgehenden drei Verse aus folgenden Sätzen: „So wie man bisher jedem Dorf und in demselben wieder jeder Korporation einen Vormund gesetzt hat, so wird man zuletzt jedem einzelnen Menschen einen setzen müssen, und da man die Vormünder doch eben nur aus der menschlichen Gesellschaft selbst hernehmen kann, so wird dann jeder Mensch wieder sein eigener Vormund sein." So entstand das Epigramm:

„Vormund setzt ihr nach Vormund, ihr Fürsten, wer sollt' es nicht loben?
Geht nur weiter, ihr seid noch nicht völlig am Ziel.
Setzt, wie jeglichem Dorf, so jeglichem Menschen den seinen,
Dann wird wieder, wie einst, jeder sein eigener sein!"

Am 19. August 1843 finden wir wieder einmal ein gereimtes Epigramm „Der Bescheidene" im Tagebuch eingetragen.[8])

---

[1]) Tgb. I. 301/2.
[2]) Sg. II. 192.
[3]) Tgb. I. 322.
[4]) Sg. II. 163.
[5]) Tgb. II. 454 (29. XI. 58).
[6]) Sg. II. 174; vgl. Werners Ausgabe, Bd. I, S. 479.
[7]) Tgb. I. 325.
[8]) Tgb. II. 3; vgl. Sterns Ausgabe, Bd. VIII, S. 197, 1.

Sehr wichtig für den Entstehungsprozefs der Epigramme ist Hebbels Äufserung über das Wesen und die Beschaffenheit seiner Tagebücher, die er unterm gleichen Datum niederschreibt[1]: „Im allgemeinen haben meine Tagebücher freilich sehr geringen Wert: Zustände und Dinge kommen kaum darin vor, nur Gedankengänge, und auch diese nur, soweit sie unreif sind. Es ist, als ob eine Schlange ihre Häute sammeln wollte, statt sie den Elementen zurückzugeben. Aber man sieht doch einigermafsen, wie man war, und das ist sehr notwendig, wenn man erfahren will, wie man ist. Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen; man springt beständig von der einen in die andere hinein und findet jede zu eng oder zu weit, bis man des Experimentierens müde wird und sich von der letzten ersticken oder auseinander reifsen läfst. Ein Tagebuch zeichnet den Weg. Also fortgefahren!"

In Paris, wo Hebbel vom 13. September 1843 bis zum 26. September 1844 weilt, werden neben zahlreichen Aphorismen, deren gröfster Teil uns in epigrammatischer Abrundung in der zweiten Gedichtsammlung entgegentritt, die gereimten Epigramme immer zahlreicher,[2] besonders im Jahre 1844.

In der Weltstadt besichtigt der Dichter die berühmtesten Bauwerke. Die Kirche „Notre Dame de Paris"[3] erscheint ihm, so schreibt er am 3. Oktober 1843 an Elise,[4] als „ein wahrhaft mittelalterliches Gebäude, schwarz, finster, schnörkelhaft, das ungefähr wie eine Krähe aussieht, die sich verspätet hat und die mit blinden Augen in den rings umher aufgeblühten Mai hineinstiert." Ganz dasselbe Bild erhielt im Epigramm gleichen Namens metrische Fassung:

„Mittelalterlich, ja! Wie eine verspätete Krähe
Nimmt die Kirche sich aus in dem blanken Paris.
Regen und Schnee sind verschwunden, und Frühling ist es geworden,
Blind nun stiert sie hinein in den blühenden Mai!"

---

[1]) Tgb. II. 1.

[2]) Tgb. II. 55, Gnome (23. XII. 43); S. 66. Gnome und Spruch (15. I. 44); S. 68 Epigramme (20. I. 44); S. 80, 81, 82 2 Epigramme (25. und 31. III. 44); S. 104 „Menschenbedenken" (1. VIII. 44).

[3]) Sg. II. 148.

[4]) Tgb. II. 6 und Br. I. 174 (3. X. 43).

Aus den Eintragungen[1]) gleichen Datums über das Pantheon bildete sich das Epigramm „Ein Napoleonscher Senator im Pariser Pantheon".[2]) Am 6. November 1843 notiert[3]) Hebbel: „Was hilft es dir, dafs deine Uhr richtig geht und die Stadtuhr geht verkehrt? Umsonst wirst du dich auf die Sonne berufen, wenn du zu früh oder zu spät kommst." Dieser Einfall liegt dem Epigramm „Der Praktiker spricht"[4]) zu Grunde:

„Willst du menschlich mit Menschen in Städten der Menschen verkehren,
Stelle die Uhr nach dem Turm, nicht nach der Sonne, mein Freund!"

Am 11. November 1843 schreibt Hebbel[5]): „Wie fest hält der Baum eine unreife Frucht und der Geist ein unreifes Gebilde! Wie lösen sich beide, wenn sie gereift sind, von selbst ab!" Vereinfacht erscheint dieser Gedanke[6]) am 20. September 1847: „Noch hält der Zweig seine Äpfel fest, der Wind gewinnt sie ihm nicht ab, und du kannst sie nicht erreichen. Lafs sie nur wachsen und reifen, dann beugen sie ihn und fallen dir von selbst vor die Füfse." Das Epigramm „An die Erde"[7]) enthält denselben Gedanken:

„Gönne dem Baum die Freude, gen Himmel zu wachsen, o Erde,
Was er an Früchten erzeugt, wirft er dir doch in den Schofs!"

Mit einer Tagebuchstelle[8]) vom 24. November 1843 ist das Epigramm „Antwort"[9]) in Beziehung zu setzen:

„Hätte der Rüstige nicht so viel gedichtet, er hätte
Höhere Flüge gethan, hätte die Sterne erreicht!
Wäre die Wiese nicht leider in Butterblumen zerflossen,
Eine Aloe wär' ihrem Schofse entsprofst!
Giebst du das letzte nicht zu, so mufs ich das erste bestreiten,
Nie zerfliefst ein Krystall, aber ein Tropfe zerrinnt!"

Dem ersten Distichon entspricht der Satz: „Wenn dieser Schriftsteller nur nicht so viel geschrieben hätte, er hätte gewifs was Besseres gemacht! So spricht der gebildete

[1]) Tgb. II. 7, Zeile 1—10; S. 87, Zeile 12—14; vgl. hierzu Br. I, 175 (3. X. 43).
[2]) Sg. II. 171.
[3]) Tgb. II. 15.
[4]) Sg. III. 444.
[5]) Tgb. II. 23.
[6]) S. 283.
[7]) Sg. II. 179.
[8]) Tgb. II. 17.
[9]) Sg. II. 160.

Jan Hagel und erklärt sich Uhlands Vortrefflichkeit aus seinem einen Band und Friedrich Rückerts Jämmerlichkeit aus seinen 30 Bänden." Noch wörtlicher enthält das zweite Distichon des Epigramms den Schlufssatz: „Jawohl, wenn jener Acker seine Gänse- und Butterblumen nur nicht herausliefse, es entstünde sicher eine Aloe!"

Fast wörtlich stimmt das Epigramm „Niederländische Schule"[1]) mit der Notiz[2]) vom 1. Dezember 1843 überein, ebenso das Epigramm „Kriegsrecht"[3]) mit dem Einfall[4]) vom 20. Dezember 1843.

Unter gleichem Datum lesen wir: „Nebucad Nezar frafs Gras. Symbolisch zu verstehen: er war ein Liebhaber von Salat und wurde deshalb für verrückt ausgeschrieen. So müssen grofse Geister, die zum Heile der Menschheit neue Entdeckungen machen, es büfsen!" Am 10. Juli 1847 hat Hebbel diesen Gedanken schon etwas abgeändert und ihm eine mehr persönliche Beziehung gegeben[5]): „Seltsame Manier, mit einem lebendigen Menschen umzugehen! Also nur darum ein Nebucad Nezar der Litteratur, um mit der Zeit auf allen Vieren zu kriechen und Gras zu fressen?" Am 6. September 1850 lesen wir[6]): „Wenn man Montags grüne Blätter zu sich nimmt, Dienstags Essig und Mittwochs Öl: kann man dann Donnerstag sagen, man habe Salat gegessen?" Aus dieser Gedankenkette ist offenbar folgendes von Werner aus dem Hebbelschen Nachlafs mitgeteilte Epigramm entstanden[7]):

„Montags verzehrt er die Blätter, und Dienstags trinkt er den Essig,
Mittwochs geniefst er das Öl; sagt mir nun: afs er Salat?"

Am 24. Dezember 1843 bezweifelt Hebbel, dafs man als Zeitgenosse Napoleons ihn richtig gewürdigt haben würde. Der Selbsterhaltungsdrang ist es, der immer die kleinere Erscheinung antreibt, der gröfseren gegenüber sich zur Wehre zu setzen: „Der Apfel, der Blut werden und so im Menschen

[1]) Sg. II. 143.
[2]) Tgb. II. 39, Zeile 23—26.
[3]) Sg. III. 414.
[4]) Tgb. II. 53.
[5]) Tgb. II. 272.
[6]) S. 330.
[7]) Vgl. Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 332.

zu Ehren gelangen soll, trotzt noch zwischen den Zähnen.“ In erweitertem Sinne bringt diesen Erfahrungssatz das Epigramm „Transsubstantiation“[1]):

„Zwischen den Zähnen noch wehrt sich der Apfel gegen den Menschen,
Aber so wehrt sich der Mensch gleichfalls gegen die Welt!“

Im Epigramm „Verschiedener Kasus“[2]) liegt die Verarbeitung eines Einfalles[3]) vom 3. Januar 1844 vor. Unter demselben Datum steht auch wieder ein Versuch Hebbels in Distichenform, den er in seine zweite Gedichtsammlung mit einer kleinen Abänderung der zweiten Verszeile und der Überschrift „Der Gröſste“[4]) aufnahm. Die Notiz[5]) vom 23. Januar 1844 stimmt zu dem im „Anhang zu den Epigrammen“ befindlichen Gedicht „Poetische Licenzen“.[6]) Am 26. Januar 1844 berichtet Hebbel seiner Hamburger Freundin über seinen Aufenthalt in dem „schönen, herrlichen“ Paris,[7]) wobei ihm sein Geist fast täglich „etwas Neues, bald ein Gedicht, bald eine reiche Ideenader, bald einen wichtigen Brief oder etwas Ähnliches“ bringe. Am 31. desselben Monats hält er den lieben Deutschen ihre Thorheit vor,[8]) daſs sie an Leuten, die sie bei ihren Lebzeiten nicht als die ihrigen betrachteten, immer etwas verloren zu haben glauben, sobald sie gestorben sind. Daſs die Deutschen namentlich ihren Dichtern gegenüber so handeln, spricht das Epigramm: „Nach der Lektüre eines deutschen Dichter-Nekrologs“[9]) aus:

„Unglückseliges Volk, das deutsche, mit seinen Talenten,
Daſs es an keinem besitzt, aber an jedem verliert.“

Im Epigramm „Das revolutionäre Fieber“[10]) findet die Eintragung[11]) vom 31. Januar 1844 Verwendung: „Die Revolution

[1]) Sg. II. 158.
[2]) Sg. II. 156; vgl. Werners Nachlese zu Hebbels Briefen, Bd. I, S. 290/1. An E. Palleske (23.—26. V. 50).
[3]) Tgb. II. 77.
[4]) Sg. II. 195.
[5]) Tgb. II. 70/1.
[6]) Sg. II. 210.
[7]) Br. I. 205.
[8]) Tgb. II. 78.
[9]) Sg. III. 412.
[10]) Sg. II. 145.
[11]) Tgb. II. 77.

ist eine Krankheit des Volks, aber eine solche, an der Könige sterben."

Am 8. Februar 1844 schreibt Hebbel ins Tagebuch[1]): „Die Zeit steht darum nicht still, weil man die Uhr anhält, es wird Abend, obgleich der Zeiger noch immer auf Mittag zeigt. Wenn doch die Menschen dies bedächten!" Mit diesem Satz, dem er am 21. Februar 1845 auch gereimte Form[2]) giebt, stimmt das Epigramm „Die Zensur"[3]) überein:

„Haltet die Uhr nur an und denkt, nun wird es nicht Abend!
Stand die Zeit schon still, weil ihr Weiser es that?"

Mit dem Epigramm „Auf einen Menschenfeind"[4]) vergleiche man den Gedanken[5]) vom 11. März 1844.

Im Anschlufs an eine Aussprache[6]) über die zwei verschiedenen Arten der Offenbarung, über Denken und Darstellen, sagt Hebbel am 12. August 1838: „Darum sind im Lauf der Zeit alle philosophischen Systeme abgethan worden, aber kein einziges Kunstwerk." Auf diese Erörterung hat im Epigramm „Philosophie und Kunst"[7]) der Satz Bezug: „Ein System verschlingt das andre." Der Schlufsgedanke des Epigramms „Doch neben dem Shakespeare, jung und frisch, wie der Mai, wandelt noch immer Homer" wurde jedenfalls aus dem Einfalle[8]) vom 18. März 1844 übernommen: „—Homer—Ilias. Es ist unstreitig das unvergänglichste Gedicht, unvergänglicher wie Shakespeare und alles."

Am 2. April 1844 berichtet Hebbel an Elise, dafs er sich mit dem Dichten von Distichen beschäftigt habe[9]): „Bei alledem ist das Gedicht gut, und ich darf's nicht vernichten; aber 32 Distichen, die ich gestern in Luxemburg auf eine schöne Engländerin machte, sind besser."

---

[1]) Tgb. II. 77.
[2]) Tgb. II. 140.
[3]) Sg. II. 145.
[4]) Sg. III. 429.
[5]) Tgb. II. 78.
[6]) Tgb. I. 110.
[7]) Sg. III. 395.
[8]) Tgb. II. 79.
[9]) Br. I. 217.

Das Epigramm „Nach dem ersten Abend bei Frankoni in Paris“[1]) enthält zunächst den von der Notiz[2]) vom 13. April desselben Jahres festgehaltenen Gedanken: „Das Leben im Menschen ist wie Proteus in den Armen des Odysseus.“ Ferner erweitert es die Eintragung vom 28. April.

Über den Begriff der Allegorie hat Hebbel oft tief nachgedacht und geschrieben. Schon am 1. Juli 1836 lesen wir[3]): „Eine poetische Idee läfst sich gar nicht allegorisch ausdrücken; Allegorie ist die Ebbe des Verstandes und der Produktionskraft zugleich.“ Am 26. April 1840 erscheint der Gedanke kürzer gefafst[4]): „Allegorie entsteht, wenn der Verstand sich vorlügt, er habe Phantasie.“ Am 17. Mai 1844 endlich heifst es: „Die Allegorie verhält sich zum wahren poetischen Lebensbilde, wie eine Landkarte zu einer Landschaft.“ In dieser Wendung tritt uns denn auch der Gedanke im Epigramm „Allegorie und Symbol“[5]) entgegen:

„Wie zur Landschaft die Karte, der tote Aufrifs zum Bilde,
Steht die Allegorie zu dem beseelten Symbol.“

Das Epigramm „Gottes Rätsel“[6]) wurde durch die Notiz[7]) vom 13. Juni 1844 angeregt: „Kinder sind Charaden, den die Eltern aufgegeben werden.“

Eingehende Beachtung verdient auch der Gedankenbau, dessen poetischen Schlufsstein das Epigramm „Originalität“[8]) darstellt. Am 25. Juni 1844 sagt Hebbel,[9]) die Natur scheine sich in allen Möglichkeiten erschöpfen und alles erschaffen zu müssen. „Es mag ein reizendes Spiel für sie sein, vielleicht am pikantesten, wenn sie das hervorruft, was ihre ewigen Zwecke stört oder doch durchkreuzt; denn für sie bleibt jede trotzende Erscheinung ja nur ein Kind, dem der Vater Waffen

[1]) Sg. II. 187.
[2]) Tgb. II. 85, Zeile 8—13.
[3]) Tgb. I. 24.
[4]) S. 213.
[5]) Sg. II. 196; vgl. Werners Nachlese zu Hebbels Briefen, S. 204. An L. Gurlitt (Wien, 26. XI. 46).
[6]) Sg. III. 384.
[7]) Tgb. II. 96.
[8]) Sg. II. 201.
[9]) Tgb. II. 99.

zum Zeitvertreib gegeben hat und das ihn damit bedroht." Diesen Gedanken enthalten mit etwas anderen Wendungen die beiden ersten Verszeilen des genannten Epigramms. Den beiden anderen scheint ein Ausspruch[1]) vom 12. April 1846 zu Grunde zu liegen: „Es giebt kranke, mifsgeschaffene Gedanken, die ihrer Verwandtschaft mit dem Wahnsinn ihre ganze Originalität verdanken."

Zum Epigramm „Das gröfste Hindernis"[2]) pafst der Satz[3]) vom 4. Juli 1844: „Man soll über die Brücke gehen und baut sich ein Haus darauf."

Die Eintragung[4]) vom 1. August 1844 — „Er ist kein Vogel, aber ein Tausendfufs! Jedes sogenannte Talent" — ergiebt das Epigramm „An —" [5]):

„Vogel glaubst du zu sein, ich mufs es leider bestreiten,
Aber ein Tausendfufs bist du, ich räume es ein."

Ein anmutiges Naturerlebnis, das Hebbel seiner Freundin in einem Briefe vom 7. August 1844 auschaulich schilderte,[6]) verdichtete er später zum Epigramm „Schwalbe und Fliege".[7]) Eine Stelle desselben Briefes weist auf das Distichon „Ein Garten"[8]) hin. Das Epigramm „Ethischer Imperativ"[9]) giebt den Einfall[10]) vom 29. desselben Monats wieder: „Man sollte seine Fehler immer für individuelle und seine Tugenden für allgemeine halten, man macht es leider aber immer umgekehrt." — Das Epigramm „Jetziger Standpunkt der Geschichte"[11]) ist auf die Aphorisme[12]) vom 14. September desselben Jahres zurückzuführen: „Die bisherige Geschichte hat nur die Idee des ewigen Rechts selbst erobert; die kommende wird sie anzuwenden haben."

---

1) Tgb. II. 159; vgl. auch I. 79, Zeile 3—6.
2) Sg. II. 191.
3) Tgb. II. 103.
4) S. 106.
5) Sg. II. 172.
6) Br. I. 236, Zeile 39.
7) Sg. III. 349.
8) Br. I. 239; Sg. II. 164.
9) Sg. III. 429.
10) Tgb. II. 108.
11) Sg. II. 180.
12) Tgb. II. 109.

Am 26. September 1844 hatte Hebbel Paris, die „schöne, herrliche Stadt" verlassen, über die er vor seinem Abschied schrieb,[1]) sie werde immer der Mittelpunkt aller seiner Wünsche bleiben, und der er den Segenswunsch widmete, sie möge „länger als alle Städte der Welt zusammengenommen" blühen. Diese Ansicht hat er in der That nie geändert, denn noch bei seinem späteren Aufenthalt in Paris schreibt er am 25. Juni 1862 an seine Frau Christine über die französische Hauptstadt[2]): „Es ist und bleibt die angenehmste Stadt der Welt." Am 3. Oktober 1844 war er in der ewigen Roma angelangt, die schon sehr früh[3]) das Ziel seiner Wandersehnsucht gebildet hatte. Doch vergeblich hatte er gehofft, dafs die poetische Schaffenskraft ihn wieder überkommen werde.[4]) Schon am 10. Oktober hatte er diese dumpfe seelische Stimmung durch Abschrift des aus Goethes „Römischen Elegien" stammenden Distichons[5]) zu erkennen gegeben:

„Ja, es ist alles belebt[6]) in deinen heiligen Mauern,
Ewige Roma, nur mir schweiget noch alles so still."

Am 15. September 1852 schrieb Hebbel an F. A. Brockhaus über diesen Zustand bezeichnend[7]): „Es dauerte einige Zeit, bis mir das alte Rom aus dem modernen entgegentrat, die ewige Stadt aus dem Schneckengehäuse, worin sie jetzt steckt; dann aber war der Eindruck um so gewaltiger, je mehr er ein rein objektiver, nicht durch künstliche Erhitzung hervorgerufener war."

Ebenfalls unterm 10. Oktober 1844 steht ein Gedanke,[8]) der aus den letzten beiden Verszeilen des Epigramms „Colosseum und Rotunda"[9]) widerklingt. Aus Briefstellen vom 14. Oktober 1844 lassen sich die drei Epigramme „Das

[1]) Tgb. II. 110.
[2]) Werners Nachlese, Bd. II, S. 241.
[3]) Tgb. I. 26 (18. VII. 36), Zeile 18—26 und S. 58 (1837), Zeile 32.
[4]) Br. I. 353 (14. bez. 16. X. 44) an E. L. und Tgb. II. 115 (31. XII. 44).
[5]) Tgb. II. 111.
[6]) Bei Goethe steht „beseelt".
[7]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 418.
[8]) Tgb. II. 110; vgl. auch Br. I. 351 (16. X. 44) und Br. II. 218.
[9]) Sg. II. 123.

römische Pantheon“,[1]) „Laokoon“[2]) und „Scirocco in Rom“[3]) ableiten. Das letztere erwähnt Hebbel am 7. Juli 1845 in einem Briefe[4]): „Das bloſse Dasein wird Arbeit! sage ich in einem meiner Epigramme, und nichts kann wahrer sein.“

Ein gröſserer dichterischer Wurf, wie etwa das längst geplante Drama „Moloch“, will ihm nicht gelingen. Doch sein reger Geist, auf den Lebenszustände und Ereignisse mannigfachster Art nachhaltigen Eindruck machen, und der durch sie und durch auserlesene Lektüre zur Ergründung tiefer Probleme angeregt wird, kann nicht rasten. Zur Aussprache hierüber erscheint ihm immer mehr die Form des Epigramms, des gereimten und vor allem des im elegischen Versmaſse, geeignet, und er strebt darnach, sich dieser Gattung ganz zu bemächtigen. So berichtet er am 29. Mai 1845 zum erstenmal in einem Briefe[5]) an Elise, daſs er viele Epigramme gedichtet habe: „Nun kannst du freilich fragen, was mir Italien verspricht. Ich kann nichts darauf antworten, als daſs ich, wenn mich nicht alle Zeichen trügen, mich hier selbst noch einmal wiederfinden und etwas arbeiten werde. Habe ich doch, seit ich dir zuletzt schrieb, über hundert Gedichte gemacht.“ Dieser hier gemeinte „letzte“ Brief trug die Daten „8. März und 8. April“. Also wären die erwähnten „hundert Gedichte“ in der Zeit vom 10. März bis 29. Mai entstanden. Und zur näheren Bezeichnung dieser „hundert Gedichte“ fügt Hebbel hinzu[6]): „Du wirst erstaunt gewesen sein, oben von hundert Gedichten zu lesen, da die Gedichte ja sonst nicht so zahlreich wie Heuschrecken bei mir anzukommen pflegen. Es sind Gedankengedichte, bis auf wenige: zehn Sonette (zum Teil sehr gelungen), einige Lieder und neunzig Epigramme; aber Epigramme in einem höheren Sinn, in welchen ich meine tiefsten Anschauungen über Kunst, Sprache, Poesie u. s. w. niedergelegt habe, und zuweilen sehr groſs, dreiſsig bis fünfzig Verse. Sie werden Aufsehen erregen, denn sie sind

[1]) Sg. II. 182; vgl. hierzu Br. I. 351.
[2]) Sg. II. 127; vgl. hierzu Br. I. 351.
[3]) Sg. II. 131; vgl. hierzu Br. I. 373.
[4]) Br. I. 373.
[5]) Br. I. 373.
[6]) S. 368/9.

durchgehend polemisch, aber nicht polemisch wie Zeitungsartikel, sondern wie das Feuer. Natürlich sind auch Schilderungen italienischer Volks- und Lebensmomente darunter, sowie Darstellungen problematischer Seelenzustände, die sich nicht lyrisch, sondern nur epigrammatisch aussprechen lassen. Ich habe mich einer neuen Form bemächtigt, die ich sehr bequem finde, das Verschiedenartigste zu fassen."

Vom 10. Oktober 1844 an finden wir aufser der bereits erwähnten Notiz über das Kolosseum und aufser einer Briefstelle[1]) vom 31. Januar 1845, die auf das Epigramm „Auf eine Biene in der Villa Medici"[2]) zu weisen scheint, bis zum 1. Februar 1845 keine Aphorismen, die sich als Keime zu Epigrammen erweisen könnten. Noch immer hält die dumpfe Öde im Geiste des Dichters an, wie wir aus einer Frage[3]) vom 18. Oktober 1844 bereits entnehmen konnten: „Warum steht noch nichts über Rom in diesem Tagebuch? Weil etwas ganz Besonderes darin stehen sollte!" Endlich am 11. Januar 1845 berichtet der Dichter freudig, dafs sich sein Befinden gebessert habe, und dafs das poetische Schaffensvermögen wieder in seinem Innern sich rege.[4]) Wie schon bemerkt, erst am 1. Februar desselben Jahres tritt uns ein Einfall[5]) entgegen, den wir mit einem Epigramm, nämlich „Der Greis",[6]) in Zusammenhang bringen können. Die bereits erwähnte Notiz[7]) vom 1. Februar über das Genie und das Talent enthält einen ähnlichen Gedanken wie das Epigramm gleichen Namens.[8]) Vom 6. Februar 1845 stammt die Notiz,[9]) die im Epigramm „Zu hoher Preis"[10]) poetische Gestaltung fand, ebenso der im Epigramm „An den Menschen"[11]) verkörperte Gedanke[12]): „Ach, meine Augen

[1]) Br. I. 356.
[2]) Sg. II. 129.
[3]) Tgb. II. 111.
[4]) S. 118.
[5]) S. 122, Zeile 10—11.
[6]) Sg. II. 150.
[7]) Tgb. II. 125, Zeile 28 ff.
[8]) Sg. II. 158.
[9]) Br. I. 359.
[10]) Sg. II. 162.
[11]) Sg. III. 380.
[12]) Br. I. 366.

sind so schrecklich scharf, ich schaue durch die Erde hindurch, und ich sehe die Toten, wie sie verwesen, nun sehe ich die Blumen, die sie bedecken, nicht mehr.“ Das Endglied einer langen Gedankenkette ist das Epigramm „Kriterium der Bildung“.[1]) Der erste Keim desselben[2]) tritt schon am 13. April 1837 ans Tageslicht: „Gewifs ist es ein guter und insbesondere mir für Erlangung weiterer Bildung anzuratender Weg, von irgend einem Punkt in irgend einer Wissenschaft auszugehen und sich dabei über alles, was aus anderen Wissenschaften dahin einschlägt, nebenbei zu belehren.“ Am 10. Dezember 1841 spricht sich Hebbel über das Menschenleben aus[3]): „Was ist Leben? Du stehst im Kreis, bist durch den Kreis beschlossen; wie könnte der Kreis wieder, sei er als Bild oder Begriff, in dir sein? das Ganze vom Teil umfafst werden, in ihm aufgehen?“ In Verse gebracht, tritt uns dieser Gedanke in den beiden ersten Zeilen des bewufsten Epigramms entgegen:

„Mancher ist ehrlich genug, mit Ernst und Eifer zu forschen,
Was er ist in dem Kreis, den die Natur ihm bestimmt.“

Am 1. Mai 1843 begründet[4]) Hebbel seine Behauptung, Neues könne „im wissenschaftlichen Kreise durchaus nicht geliefert werden.“ Erst der Ausspruch[5]) vom 16. Februar 1845 kommt dem Grundgedanken des genannten Epigramms nahe: „Bildung hat nur der erlangt, der sein Verhältnis zum Ganzen und zu jedem der unendlichen Kreise, aus dem es besteht, abzumessen weifs, und daraus ergiebt sich unmittelbar die richtige Würdigung unseres individuellen Leistens und zugleich auch aller und jeder Belohnungen, die das Geschlecht, das aus lauter solchen Punkten, wie wir selbst sind, zusammengesetzt ist, gewähren kann.“

Rom, dessen antiquarische Seite weniger Reiz für Hebbel hatte, erschien ihm, wie er sich am 20. Februar 1845 äufsert,[6]) wie ein Grab der Vergangenheit, „in dem wir wie Würmer herumkriechen, um uns einen Mafsstab für unsere Kleinheit

[1]) Sg. II. 182.
[2]) Tgb. I. 60.
[3]) S. 248.
[4]) S. 318.
[5]) Tgb. II. 126.
[6]) Tgb. I. 26.

daraus hervorzuscharren." Begeistert spricht er von dem Blau des italienischen Himmels. So heifst es denn auch im Epigramm „Rom"[1]):

„Rom, schon bist du Ruine und wirst noch weniger werden,
Aber dein Himmel verbürgt mir die ewige Stadt . . ."

Ebenfalls unterm 20. Februar 1845 steht ein dem Epigramm „Philosophenschicksal"[2]) zu Grunde liegender Einfall.[3]) An Aphorismen, gereimten Epigrammen[4]) und Distichen besonders reich ist der 21. Februar desselben Jahres. So weist ein Gedanke[5]) auf das Epigramm „Tiberius' Antwort"[6]) hin, ein anderer[7]) auf das Epigramm „An das Glück".[8]) Ferner finden wir daselbst eine Aphorisme[9]) und eine teilweise Ausführung[10]) derselben, die das von R. M. Werner mitgeteilte Epigramm[11]) vom 21. August 1845 „Der schönste Tod und der schlimmste" hervorrief. Es folgen tiefe Bemerkungen über die deutsche Sprache,[12]) worüber Hebbel wiederholt[13]) sich äufsert: Gedanken, die zum Teil mit ins Epigramm „Unsere Sprache"[14]) verflochten sind. Ebenfalls der 21. Februar 1845 zeitigt den im Epigramm „Shakespeare"[15]) verarbeiteten Einfall.[16]) Und zwar bildet dieser die erste Verszeile jenes Epigramms. Die drei andern Verse dürften

---

[1]) Sg. II. 168; zu diesem Epigramm vgl. auch Br. I. 373 (7. VII. 45).
[2]) Sg. II. 144.
[3]) Tgb. II. 129, Zeile 28—31; vgl. auch Br. I. 265 (27. II. 45).
[4]) Tgb. II. 139 3 Epigramme; S. 140 2 Sprüche; S. 141 5 Sprüche; S. 142 Spruch; S. 143 2 Sprüche; S. 145 Spruch.
[5]) Tgb. II. 137, Zeile 4.
[6]) Sg. III. 426.
[7]) Tgb. II. 137, Zeile 5—7.
[8]) Sg. III. 377; vgl. hierzu Tgb. I. 29, Zeile 15/16 (2. XI. 36) und Tgb. I. 228, Zeile 1—2 (28. X. 40).
[9]) Tgb. II. 138, Zeile 1—2.
[10]) Ebenda, Zeile 18—21.
[11]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 330.
[12]) Tgb. II. 138.
[13]) Tgb. I. 119—120 (23. XI. 38); S. 224; S. 225 (18. XI. 40); Tgb. II. 143 (21. II. 45) und II. 175 (4. IX. 46).
[14]) Sg. II. 176—78.
[15]) Sg. II. 151.
[16]) Tgb. II. 140.

auf einen ähnlichen Gedanken[1]) vom 1. Juli 1836 zurückgehen. Ebenfalls unter demselben Datum weist das Tagebuch wieder einmal ein Epigramm in Distichenform[2]) auf, das erst in der Sammlung von 1857 unter dem Titel „Fatale Konsequenz“[3]) mit mehreren Abänderungen Aufnahme fand. Es schliefsen sich an zwei weitere Epigramme im elegischen Versmafse,[4]) wovon das erste unter dem Titel „Der Allerdeutscheste“[5]) der Sammlung von 1848 mit zwei Abänderungen, das andere „Auf dem Kapitol“[6]) mit Änderung der zweiten Verszeile einverleibt wurde. Gleichfalls auf Aphorismen vom 21. Februar 1845 sind noch die beiden Epigramme „Die Techniker in der bildenden Kunst“[7]) und „Das Feuer“[8]) zurückzuführen.

Am 30. März 1845 schreibt Hebbel an seine ihn zur Heirat drängende Hamburger Freundin,[9]) der Dichter müsse eine behagliche Existenz haben, ehe er arbeiten könne; „andere arbeiten, um diese Existenz zu erlangen.“ Mit Umstellung der beiden Sätze verwendet er den Einfall im Epigramm „Situation des Dichters“.[10]) Der im Epigramm „Natur des Einfalls“[11]) verdichtete Gedanke fand schon einmal in einem gereimten Sinngedicht[12]) vom 30. März poetischen Ausdruck. Auf die Epigramme „Die Kuppelbeleuchtung in Rom“[13]) und „Italien“[14]) deuten Stellen aus dem Briefe an Elise desselben Datums. — Das Epigramm „Goethes Belobungen“[15]) klingt an die Tagebucheintragung vom

[1]) Tgb. I. 25.
[2]) Tgb. II. 140 unten.
[3]) Sg. III. 444.
[4]) Tgb. II. 141.
[5]) Sg. II. 201.
[6]) Sg. II. 130.
[7]) Sg. II. 160; vgl. hierzu: Tgb. II. 142 und 279.
[8]) Sg. III. 443; vgl. hierzu: Tgb. II. 143.
[9]) Br. I. 366; vgl. auch Tgb. II. 146.
[10]) Sg. II. 198.
[11]) Sg. II. 172.
[12]) Tgb. II. 146; vgl. auch Tgb. I. 23 (4. VI. 36).
[13]) Sg. II. 135; vgl. auch Br. I. 363.
[14]) Sg. II. 133; vgl. auch Br. I. 364.
[15]) Sg. II. 186.

20. April 1845 an[1]): „Was heifst loben? Einem andern sein Dasein bestätigen. Welche Anmafsung!“ Das Epigramm „Ariost“[2]) spiegelt folgenden Einfall[3]) vom gleichen Datum wider: „In so reizender Form hat wohl noch nie jemand die Abgeschmacktheit des Weltwesens dargestellt wie Ariost.“ Ebenfalls mit Aphorismen gleichen Datums haben Beziehung die Epigramme „Modernes Privilegium der Wissenschaft“[4]) und „Die Komödie“.[5]) — In Rom werden gewifs auch noch folgende Epigramme entstanden sein, über die wir aus den Tagebüchern und aus dem Briefwechsel nichts erfahren, „La chiesa sotterranea dei Capucini a Roma“,[6]) „Via Appia“,[7]) „Der Epheu am Grabe der Caecilia Metella“,[8]) „Monolog eines römischen Modelljägers“,[9]) „Der wahre Papst“,[10]) „Ahnenstolz der Völker“,[11]) „Unterschied“.[12])

Am 16. Juni 1845 reiste Hebbel von Rom nach Neapel. Auf der Rast in Albano erlebte er jene ergötzliche Situation, die uns das Epigramm „In Albano“[13]) veranschaulicht. Noch am 5. Juni 1851 erinnerte er sich genau an jenen heiteren Vorfall. Ihm ergehe es oft, so schrieb er an diesem Tage dem Berliner Dramaturgen Heinrich Theodor Rötscher,[14]) ähnlich wie „jenem Esel in Italien, der sich mit aus dem Halse hängender Zunge drei Schritte vom Brunnen in der glühenden Mittagshitze unerquickt niederlegen wollte“. Auch er bedürfe „in Dingen, die nicht Kopf und Kragen angehen“, des Anspornes seiner Freunde, „einen Entschlufs zu fassen.“

---

1) Tgb. II. 148.
2) Sg. II. 141.
3) Tgb. II. 149.
4) Sg. II. 194; vgl. Tgb. II. 149.
5) Sg. II. 157; vgl. Sämtliche Werke, hrsg. von Werner, Bd. I, S. 445 f. Anmerkung zum „Diamant“.
6) Sg. II. 125.
7) Sg. II. 130.
8) Ebenda.
9) Sg. II. 140.
10) Sg. II. 180.
11) Sg. II. 138.
12) Sg. II. 148.
13) Sg. II. 165; vgl. hierzu Br. I. 378 (7. VII. 45).
14) Werners Nachlese, Bd. I. 388.

In jener „Bestie“ habe er sein eigenes Portrait erblickt und ihr deshalb in seinen Epigrammen ein Denkmal gesetzt.

Am Morgen des zweiten Reisetages kam der Dichter zu den Pontinischen Sümpfen und war erstaunt,[1]) kräftigen „Boden, von Gras und Kräutern strotzend“, aber „keine Spur von Sumpf“ zu finden. Fast ebenso beschreibt er jene Gegend im Epigramm „Die Pontinischen Sümpfe“[2]):

„Lachen erwartete ich, was fand ich? Strotzende Wiesen,
Selten wuchernden Schilf, kaum die Spuren von Sumpf.“

Im Tagebuch heifst es dann: „ . . am Wege eine dichte Allee, mit mächtigen Bäumen bepflanzt, die für das Mark des Erdreichs bürgen.“ In epigrammatischer Fassung nimmt sich diese Schilderung, wie folgt, aus:

„Aber kräftige Bäume, das Mark des Erdreichs bezeugend,
Korn auch, freilich nur da, wo man welches gesä't!“

Auf die letzte Verszeile deutet die folgende Tagebuchbemerkung hin: „Diese Sümpfe wären in zehn Jahren durch den Fleifs der Menschenhand in eine Kornkammer zu verwandeln.“

Sein Weg führte den Dichter weiter in die Campagna Felice, wo nach seinen Worten[3]) der Segen „wie ein Goldregen von unten herauf“ aus dem Boden hervorquillt und „Öl, Wein, Korn, alles, was der Mensch bedarf, in unendlicher Menge“ darbietet. Beim Dichten des Epigramms „Weizenfeld in der Campagna Felice“[4]) erinnerte er sich offenbar nur an den Kornreichtum jenes Landstriches. Am 19. Juni 1845 langte Hebbel in Neapel an. Einen bei seiner Ankunft empfangenen Eindruck, über den er am 7. Juli 1845 an Elise berichtet,[5]) gestaltete er zum Epigramm „Als ich von Rom nach Neapel kam“.[6])

Eine Notiz[7]) vom 3. Juli 1845 steht vielleicht in Zusammenhang mit dem Epigramm „Vor Raphaels Galatea“.[8])

---

[1]) Br. I. 374 (Neapel).
[2]) Sg. II. 165.
[3]) Br. I. 374 (Neapel).
[4]) Sg. II. 173.
[5]) Br. I. 374/5.
[6]) Sg. II. 169
[7]) Tgb. II. 150.
[8]) Sg. II. 127.

Sie lautet: „Ob Raphael wohl je etwas Häſsliches gesehen hat?" An diese Frage knüpft Hebbel eine Betrachtung über Shakespeares Stücke. Im bewuſsten Epigramm sind Raphael und „der Dichter, welcher die Julia schuf," in Beziehung zu einander gebracht.

Aus Briefen an Felix Bamberg[1]) und an den Maler Louis Gurlitt[2]) vom 10. Juli 1845 erfahren wir, daſs Hebbel während der letzten heiſsen Monate, wo er „zu nichts Dramatischem" kommen konnte, neben rein lyrischen Gedichten vor allem Epigramme (100 an der Zahl), „natürlich im antiken Sinne des Worts," schrieb. Es ist ihm dabei, so bemerkt er humorvoll, wie einem Kaufmann ergangen, der, „wenn der groſse Gewinn ausbleibt", den kleineren nicht verschmäht: „Man muſs Muscheln aufheben, wenn keine Perlen zu finden sind." Vielleicht gar in der „Villa reale a Napoli" selbst ist das Epigramm gleichen Namens[3]) entstanden, in der er nach einem Briefe[4]) an seine Hamburger Freundin vom 25. Juli 1845 köstliche Abende verlebte. In demselben Schreiben erwähnt er auch seine Epigramme, von denen er hofft, daſs sie ihre Wirkung auf die Leserwelt nicht verfehlen würden. Nachdem er am 4. August desselben Jahres wieder einen Reimspruch in sein Tagebuch[5]) geschrieben, berichtet er[6]) am 29. September von einem Besuche der „Studien" in Neapel, wobei er offenbar die Anregung zum Epigramm „Die Alexanderschlacht in Neapel"[7]) empfing. Unterm 30. September 1845 finden wir einen Gedanken über Pompeji,[8]) der in dem jedenfalls nach 1848 entstandenen Epigramm „Auf einen Schmetterling, der mich in der Gräberstraſse zu Pompeji umflog"[9]) widerklingt. Unterm gleichen Datum steht auch ein Reimspruch[8]) im Tagebuche. In Neapel sind

[1]) Br. I. 257.
[2]) Vgl. Werners Nachlese, S. 181.
[3]) Sg. II. 126.
[4]) Br. I. 380.
[5]) Tgb. II. 155.
[6]) Ebenda.
[7]) Sg. II. 197.
[8]) Tgb. II. 156.
[9]) Sg. III. 369; vgl. auch Werners „Lyrik und Lyriker", S. 177, 8.

wohl noch aufserdem entstanden: „Neapolitanisches Bild“[1]) und „Die sicilianische Seiltänzerin“.[2]) Auf einen Ausflug nach Sicilien mufste Hebbel zu seinem Leidwesen wegen des immer empfindlicher werdenden Geldmangels verzichten. Vielleicht gaben jene beiden im zuletzt genannten Epigramm erwähnten sicilianischen Seiltänzerinnen gerade um die Zeit Vorstellungen in Neapel, als Hebbel dort weilte.

Am 8. Oktober 1845 hatte sein viermonatlicher Aufenthalt in Neapel sein Ende erreicht, über den er am 18. desselben Monats an Felix Bamberg begeistert schrieb[3]): „Diese Zeit gehört zu der glücklichsten meines Lebens. Es kam so manches zusammen, was sich in Neapel nicht immer trifft. Ich kann nicht darüber schreiben, um so weniger, als ich den schönsten der gehabten vielen schönen Momente in meinen neueren Gedichten schon Denkmäler gesetzt habe“. In Rom langte der Dichter am 13. Oktober 1845 an und blieb daselbst bis zum 29. dieses Monats.

Die bisher erwähnten Epigramme dürften also zu jenen gehören, über die er am 10. Januar 1849 sich äufsert,[4]) sie seien „fast alle ohne Ausnahme in Rom und Neapel“ entstanden. Dies „fast alle ohne Ausnahme“ schränkte jedoch Hebbel selbst am 25. September 1847 ein, wo er sagt: „Die Gedichte, denen ich einen Zuschufs nachsandte, müssen die Presse in diesen Tagen verlassen oder sie schon verlassen haben.“ Unter diesen Gedichten befanden sich also, wie wir auch bereits aus den Gedankengängen der Tagebücher teilweise nachgewiesen haben, auch mehrere Epigramme, die erst in Wien entstanden sind, wo der Dichter am 4. November 1845 eintraf, und wo seine ganze drückende Lebenslage mit einem Male durch seine Verheiratung mit der Hofschauspielerin Christine Enghaus eine günstige Wendung erfuhr. Die schöne Kaiserstadt an der blauen Donau blieb denn auch, wenn man von einigen Reisen absieht, sein Wohnsitz bis zu seinem Lebensende. Die liebgewordene Form des Epigramms

[1]) Sg. II. 161; vgl. Tgb. I. 284 (2. II. 41).
[2]) Sg. II. 190.
[3]) Br. I. 261.
[4]) Tgb. II. 312.

pflegte er neben andern poetischen Gattungen auch unter den neuen Lebensverhältnissen weiter fort.

So finden wir im Jahre 1846 vier Epigramme im elegischen Versmafs[1]) ins Tagebuch eingetragen, die Hebbel nicht seinen Gedichtsammlungen einverleibte. Auch drei spruchartig gereimte Gedichte weist das Tagebuch dieses Jahres auf.[2]) Aufserdem glaube ich zu folgenden Epigrammen die aphoristischen Keime gefunden zu haben: „Christine auf dem Ball",[3]) „Ein Ausspruch S. E—s",[4]) „Die Summe des Lebens",[5]) „Währt ein Gewitter . . .",[6]) „Der Ungar und seine Ansprüche",[7]) „Selbstkritik meiner Dramen",[8]) „Unsterbliche und Unbegrabene",[9]) „Der Schlaf",[10]) „Unter mein Bild von Rahl",[11]) „Männer und Ordensbänder".[12]) Ferner weist R. M. Werner in seinem Aufsatz „Aus Hebbels Nachlafs"[13]) folgendes Epigramm „der ersten Zeit des Wiener Aufenthaltes" (vielleicht März 1846) zu:

„Menschen ertrinken im Meer. Soll einer ruhig drin atmen,
Mufs es Neptunus sein oder ein Fisch und ein Frosch."

Am 1. Januar 1847 nimmt Hebbel sich vor,[14]) einmal ganz regelmäfsig Tagebuch zu führen, „blofs, um zu sehen, ob etwas dabei herauskommt, und was." Am 22. Januar 1847

---

[1]) Tgb. II. 158 unten (ohne näheres Datum, Anfang 1846); S. 159 (ebenfalls ohne genaueres Datum, Anfang 1846). Zu diesem Epigramm vgl. Zukunft, Jahrgang VII, No. 44, S. 194 die Bemerkung Werners in seiner Skizze „Neues von Hebbel". Vgl. ferner Tgb. II. 160 (26. V. 46); S. 166 (30. VI. 46).

[2]) Tgb. II. 160, 2 Sprüche (26. V. 46); S. 184 dieselbe Gnome wie im Tgb. I. 83. (5. I. 38) mit Abänderung.

[3]) Tgb. II. 159 (ohne genaueres Datum, Anfang 1846); Sg. III. 451.

[4]) S. 160 (26. V. 46); Sg. IV. 258.

[5]) S. 160 (26. V. 46); vgl. auch Werners „Lyrik und Lyriker" S. 442; Sg. III. 386.

[6]) Tgb. II. 166 (30. VI. 46); Sg. IV. 246 No. 1.

[7]) Tgb. II. 166 (30. VI. 46); Sg. II. 170; Sg. III. 427.

[8]) Tgb. II. 166 (30. VI. 46); Sg. III. 434.

[9]) Tgb. II. 174, 5 (4. IX. 46); Sg. III. 403.

[10]) Tgb. II. 184 (3. X. 46); Sg. III. 376.

[11]) Tgb. II. 184 (3. X. 46); Sg. III. 450.

[12]) Tgb. II. 186 (12. X. 46); Sg. II. 202.

[13]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 329.

[14]) Tgb. II. 204.

tritt uns der erste Keim[1]) zu Hebbels Epos „Mutter und Kind“ entgegen. Während der Bearbeitung dieses Stoffes mag vielleicht auch das Epigramm „Des Lebens Höchstes“,[2]) worin die Mutterliebe gleichfalls verherrlicht wird, entstanden sein. In einem Briefe vom 28. desselben Monats an Gustav Kühne in Leipzig bedauert[3]) der Dichter „mit künstlerischem Schmerz“, dafs in seinem Band neuerer Gedichte „die geringeren, die Epigramme“, in denen er „neben einiger Poesie das Specielle“ seiner „Lebens- und Weltanschauung mit möglichster Ausschliefsung blasenhafter Einfälle des Moments nieder zu legen suchte“, die übrigen Poesien des Bandes „an Wirkung bei weitem übertreffen werden“.

Eine an demselben Tage eingetragene Bemerkung liegt dem Epigramm „Auf manchen“ zu Grunde.[4]) Auf Notizen vom 10. März 1847 sind die Epigramme „Das Urgeheimnis“[5]) und „Das griechische Feuer“[6]) zurückzuführen. Nach Vorverhandlungen vom 29. März[7]) und 3. April 1847[8]) schlofs Hebbel am 30. Juli mit dem Leipziger Verleger Weber einen Vertrag über eine Gesamtausgabe seiner Werke ab.[9]) Am 13. April schrieb der Dichter ein gereimtes Sinngedicht ins Tagebuch.[10]) Folgende drei Epigramme müssen noch bis zum Abschlufs der zweiten Gedichtsammlung entstanden sein, in der sie auch Platz fanden: „Dem Teufel sein Recht im Drama“,[11]) „Seltsamer Irrtum“,[12]) „An die Erde“.[13])

[1]) Tgb. II. 219.
[2]) Sg. III. 377.
[3]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 210.
[4]) Werners Nachlese zu Hebbels Briefen Bd. I, S. 212; Sg. III. 397.
[5]) Sg. III. 458; vgl. Tgb. II. 244.
[6]) Sg III. 460; vgl. Tgb. II. 247.
[7]) Tgb. II. 526.
[8]) Ebenda S. 257.
[9]) Ebenda S. 265.
[10]) S. 259.
[11]) Tgb. II. 261 (20. V. 47); Sg. II. 156.
[12]) Tgb. II. 265 (20. VII. 47); vgl. auch Tgb. II. 397, Zeile 3 (15. VII. 54) ähnlicher Gedanke; Sg. II. 185. Unterm 30. VII. 47 steht auch ein gereimtes Epigramm im Tgb. II. 265; S. 278 2 Gnomen vom 28. VIII. 47.
[13]) Tgb. II. 283 (20. IX. 47); Sg. II. 179.

Als Kommentar zum Epigramm „Goethe“[1]) erscheint folgende Bemerkung[2]) aus dem an F. Bamberg am 27. Mai 1847 gerichteten Schreiben: „Mir gewährt ein Lessingscher Aufsatz, eine Schillersche oder Humboldtsche Abhandlung jetzt einen höheren Genufs als ein Sophokleisches oder Shakespearisches Drama, obgleich ich recht wohl weifs, dafs sie nicht viel gegen ein solches bedeuten. Als ich diese Erfahrung zuerst machte, hat sie mich, wie eine Abnormität, geängstigt, ich fand aber bald den Schlüssel dazu. Aufsätze und Abhandlungen dieser Art kann ich meiner Natur nach nun und nimmer hervorbringen, wenn die mir verliehenen einzelnen Kräfte auch ins Unendliche potenziert würden; wohl aber, vorausgesetzt natürlich, dafs das letztere geschehe, vollendete Dramen, denen meine unvollendeten wenigstens vorarbeiten. Darum nötigen jene mir mehr Erstaunen ab wie diese, und ich habe in nachstehendem Epigramm auf Goethe:

„Was ich selber vermag, das darf ich an andern verachten;
Darum schelt' ich dich nicht, dafs du geschwiegen zu Kleist!“

meine innerste Überzeugung ausgesprochen“.

Auf Aphorismen vom Jahre 1847 gehen noch folgende Epigramme zurück: „Richtschnur“,[3]) „Grün“,[4]) „Der Kritiker als Demiurg“,[5]) „Devise für Kunst und Leben“,[6]) „Auf den Tod“,[7]) „Mein Lorbeer“,[8]) „Lorbeer und Perücke“,[9]) „Den Verstand in Ehren“.[10]) R. M. Werner bringt eine Briefstelle[11]) an Emil Palleske

---

[1]) Sg. II. 168.
[2]) Br. I. 292.
[3]) Sg. III. 404; vgl. Tgb. II. 259 (19. VIII. 47).
[4]) Sg. IV. 245; vgl. Tgb. II. 265 (16. VI. 47).
[5]) Sg. III. 416; vgl. Tgb. II. 284 (26. IX. 47).
[6]) Sg. III. 431; vgl. Tgb. II. 284 (26. IX. 47); ferner Werners Nachlese, Bd. I, 258, Brief an E. Janinsky vom 14. VIII. 48. Hier wird oben gemeintes Epigramm direkt als „Neues Epigramm von mir“ bezeichnet; vgl. ferner ebenda S. 160, Brief an Christine Hebbel (12. X. 61 Magdeburg).
[7]) Sg. III. 372; vgl. Tgb. II. 286 (10. X. 47).
[8]) Sg. III. 434; vgl. Tgb. II, 287 (27. X. 47).
[9]) Sg. IV. 244; vgl. Tgb. II. 287 (27. X. 47); ferner Br. I. 55 (11. I. 59) an Franz von Dingelstedt.
[10]) Sg. III. 439; vgl. Tgb. II. 287 (27. X. 47).
[11]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 228.

vom 11. September 1847 mit dem Epigramm „Einem Ursprünglichen" in Verbindung.

Am 31. Dezember 1847 hält Hebbel Rückschau auf das verflossene Jahr[1]: „Herausgegeben: der Diamant, ein Trauerspiel in Sicilien in der Novellenzeitung, ein Band neuer Gedichte. Erstere beiden Werke wurden höchst mifsfällig aufgenommen, aber nur, weil keiner sich Mühe gab, sie verstehen zu wollen; den Gedichten steht ein besseres Schicksal bevor, wenn der Schein nicht täuscht." Doch bald erfuhr das erste Epigrammenbuch[2]) Hebbels, das in der That von falsch gebildeten Pentametern (in der zweiten Hälfte des Pentameters setzt er nämlich oft statt des Daktylus den Spondeus oder Trochäus) wimmelte, einen Angriff von zuständiger Seite. Es war Arnold Ruge, der den Dichter brieflich in aller Ruhe und mit sachlicher Überlegung auf jene Verstöfse gegen die Metrik hinwies. In der hierüber berichtenden Tagebuchstelle[3]) vom 8. Januar 1848 tritt wiederum ein garstiger Charakterzug Hebbels hervor, auf den wir bei einer andern Gelegenheit noch einmal werden hinweisen müssen. Mit mafsloser Überhebung nannte er Ruge, mit dem er nun ein weiteres Verhältnis für unmöglich hielt, einen „anmafslichen Pedanten, dem es entgeht, dafs die metrischen Abweichungen von der strikten Vofs-Platenschen Observanz in meinen Distichen nicht blofs in dem Beispiel Schillers und Goethes eine Stütze finden,[4]) sondern nur aus der völligen Unmöglichkeit, im Deutschen einen vollkommenen, einen zugleich regelrechten und dabei wohlklingenden Hexameter zustande zu bringen,[5]) hervorgehen[6]) . . . Lehre: verbinde dich nie mit einem Menschen, dem das Mittel ist, was dir Zweck ist!" Diesem Ärger verdankt das

[1]) Tgb. II. 290.

[2]) Neue Gedichte von Fr. Hebbel, Leipzig, J. J. Weber 1848, S. 123—203.

[3]) Tgb. II. 292 (8. I. 48).

[4]) Das ist auch nicht ganz gerechtfertigt, denn die späteren Distichen Schillers und Goethes sind in Bezug auf die metrische Form fast durchweg einwandfrei.

[5]) Man vergleiche die Hexameter seines Epos „Mutter und Kind".

[6]) Der Tadel trifft vor allem, wie bemerkt, die fehlerhaft gebauten Pentameter.

Epigramm „Führer durchs Leben“[1]) seine Entstehung. — Bald jedoch hatte bei Hebbel Einsicht Platz gegriffen, und so schrieb er bereits am 27. Januar 1848 an Emil Palleske[2]): „Für das Freundliche, das Sie mir über meine Gedichte sagen mochten, danke ich Ihnen von Herzen. Wenn Sie meine Hexameter und Pentameter inkorrekt finden, so haben Sie recht. Doch leitete mich auch hierbei ein Prinzip. Ich halte nämlich gute Hexameter und Pentameter in unsrer Sprache für unmöglich, kenne auch keine solchen und schätze die nachlässigen Schiller-Goetheschen höher als die Voſs-Platenschen, weil letztere Ansprüche rege machen, die sie nachher, wenigstens nach meinem Gefühl, doch nicht erfüllen, was erstere nicht thun. Freilich thäte man noch besser, sich dieses Verses ganz zu enthalten, aber es geschieht nun einmal nicht.“ Wohl mit Beziehung auf den erwähnten Vorfall schrieb Hebbel am 12. Mai 1851 an Amalia Schoppe[3]): „Der Dichter, der selbst im Centrum seiner Schöpfung steht, erfährt erst durch fremde Urteile, wie viele Standpunkte von der Peripherie aus möglich sind, und das gereicht ihm sowohl zum Genuſs als zur Belehrung.“ So verschloſs sich denn der Dichter in der Folgezeit viel weniger gegen eine wohlgemeinte Kritik. Er antwortete z. B. auf einen vom 10. Januar 1855 datierten[4]) Brief Friedrich von Uechtritz, in dem dieser die Beseitigung derselben schon von Ruge getadelten metrischen Fehler fordert, folgendermaſsen[5]): „Für Ihre Bemerkungen zu diesen beiden Bänden bin ich Ihnen aufrichtig dankbar, wären es nur mehr gewesen! Die metrischen unterschreibe ich unbedingt, an meine Pentameter mag ich gar nicht denken, sie sind in meinem Handexemplar aber schon alle verbessert, und die Epigramme werden sich, wie ich hoffe, in der neuen Gestalt nicht ganz übel ausnehmen, wenn die später entstandenen, welche die Zahl 100 schon überschreiten, hinzukommen.“ In der That hat auch Hebbel die Feile eifrig gehandhabt, und man kann gegen

[1]) Sg. III. 377.
[2]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 247.
[3]) Tgb. II. 344.
[4]) Br. II. 213.
[5]) Br. II. 215/6.

die Epigramme der „Gesamtausgabe"[1]) nach dieser formalen Seite hin kaum einen Tadel mehr erheben.

Auf Tagebucheintragungen vom Jahre 1848 weisen folgende Epigramme hin: „Die Krankheit",[2]) „Das Prinzip der Naturnachahmung",[3]) „Im Grofsen wie im Kleinen",[4]) ferner einige von Kuh aus dem Nachlafs herausgegebene Epigramme.[5]) Werner bringt Briefstellen vom Jahre 1858 mit folgenden Epigrammen in Beziehung: „Die Erde und der Mensch",[6]) „Auch einmal dem Wicht eine Antwort",[7]) „Meine Dramen".[8]) Gereimte Epigramme sind drei entstanden.[9])

Am 10. Januar 1849 zeichnet Hebbel die Geburtstage seiner neueren Gedichte auf und die schon erwähnte Bemerkung,[10]) dafs die Epigramme fast alle ohne Ausnahme in Rom oder Neapel entstanden seien. Unterm 10. Januar sind auch zwei gereimte Sprüche niedergeschrieben.[11]) Vom 10. Februar stammt ein gereimtes Epigramm[12]) und der zu dem Epigramm „Zufall"[13]) abgerundete Gedanke, vom 7. März der Keim zum Epigramm „Die Regel".[14]) Am 24. Juli schreibt Hebbel an Gustav Kühne[15]): „Hiebei erhalten Sie einige Epigramme, politische und unpolitische, auf Abschlag; sie sind erst erstanden."

---

[1]) Gedichte von Fr. Hebbel, Gesamtausgabe, stark vermehrt und verbessert. Stuttgart und Augsburg, Cotta, 1857.

[2]) Sg. III. 460; vgl. Tgb. II. 294 (18. I. 48); vgl. auch S. 172.

[3]) Sg. III. 398; vgl. Tgb. II. 301 (20. V. 48).

[4]) Sg. III. 454; vgl. Tgb. II. 306 (27. IX. 48).

[5]) Sg. IV. 253; vgl. Tgb. II. 307 (14. XI. 48); S. 319 (19. V. 49); S. 461 (1. IV. 59).

[6]) Werners Nachlese, Bd. I, S. 260.

[7]) Ebenda 263.

[8]) Ebenda.

[9]) Tgb. II. 298 Spruch (28. III. 48); S. 305 Spruch (7. und 8. IX. 48); S. 307 Spruch (14. XI. 48).

[10]) Tgb. II. 311/12.

[11]) Tgb. II. 310 2 Sprüche (10. I. 49).

[12]) Tgb. II. 316.

[13]) Sg. IV. 256; vgl. Tgb. II. 315.

[14]) Sg. III. 395; vgl. Tgb. II. 316.

[15]) Br. I. 430.

Folgendes Epigramm aus dem Nachlafs datiert[1]) Werner unter den Januar 1849:

„Man mufs den Wanzen nicht beweisen wollen,
Dafs sie sich selber knicken sollen."

Unterm 1. Oktober steht ein gereimter Spruch im Tagebuche.[2]) Sonst kann ich keine später zu Epigrammen abgeschliffenen Aphorismen noch auch Epigramme vom Jahre 1849 nachweisen.

Auf Notizen vom Jahre 1850 konnte ich folgende Epigramme zurückführen: „Der deutsche Mime",[3]) „Verschiedene Konsequenzen",[4]) „Das Sterben",[5]) „Die Freiheit der Presse".[6]) Am 24. Oktober schreibt Hebbel an Gustav Kühne[7]): „Was sagen Sie zu Schleswig-Holstein, zu Deutschland, zur Welt? Ich schrieb vor zehn Jahren — also 1840:

„Deutsche zogen nach Rom, warum nicht Russen nach Deutschland?
Jene waren ein Volk, diese sind nur Geschmeifs."

Auf dieses Epigramm[8]) bezieht sich, wie F. Bamberg bemerkt, vielleicht folgende Stelle eines an ihn gerichteten Briefes[9]) vom August 1850: „Allem Anscheine nach soll deutsche Kultur durch russische Gedärme hindurch spazieren. Und doch kann ich's nicht glauben, denn ein gewisses Epigramm im zweiten Teil meiner Gedichte scheint mir eine Wahrheit auszusprechen, die durch die ganze Weltgeschichte bestätigt wird."

Diese Wahrheit hatte jedoch Hebbel schon in einem früheren Briefe als in dem an Bamberg gerichteten ausgesprochen, nämlich in dem Schreiben an Emil Palleske vom 26. Mai 1850, wo es heifst[10]): „Der deutsche Bund darf wieder auferstehen! Nun ich verzweifle nicht. Nach 1848 sollten

---

[1]) Zukunft, Jahrgang VII, No. 8, S. 329.
[2]) Tgb. II. 321.
[3]) Sg. III. 453; vgl. Tgb. II. 325 (13. II. 50).
[4]) Sg. III. 443; vgl. Tgb. II. 330 (6. IX. 50).
[5]) Sg. IV. 91; vgl. Tgb. II. 331 (2. XI. 50).
[6]) Sg. III. 427; vgl. Tgb. II. 331 (2. XI. 50).
[7]) Br. I. 437.
[8]) Sg. II. 156 „Verschiedener Kasus".
[9]) Br. I. 329.
[10]) Werners Nachlese, Bd. I, 290/1.

wir am Ende nur noch lernen, und die Zeit wird kommen, wo wir beweisen können, dafs wir die Schule hinter uns haben. Denn nimmermehr kann deutsche Bildung bestimmt sein, in russische Gedärme hinüber zu spazieren, den Grund sprach ich vor Jahren schon in einem Epigramm aus." Am 2. November 1850 ist ein gereimtes Epigramm[1]) entstanden.

Beim Jahresüberblick vom 31. Dezember dieses Jahres klagt der Dichter,[2]) dafs das lyrische Vermögen bei ihm zu stocken beginne, und dafs die entstandenen Gedichte nichts mehr heifsen wollten.

Das Jahr 1851 ist wieder reicher an Aphorismen, die epigrammatisch verarbeitet wurden. Für folgende Epigramme glaube ich die Wurzeln gefunden zu haben: „Genius",[3]) Hafs und Liebe",[4]) „Das Urteil der Freunde",[5]) nur im Tagebuch „Karlsschüler",[6]) „Der verborgene Kaiser",[7]) „Der jüngste Tag und die Welt",[8]) „Die Höhle",[9]) „Trost",[10]) „Ausrede",[11]) „Grenze der Kunst",[12]) „Zur Beherzigung".[13]) Am 10. Februar sind zwei gereimte Sprüche „Bedenken" und „An die Deutschen" und ein Epigramm im elegischen Versmafs „Karlsschüler" ins Tagebuch eingetragen.[14]) Vom 16. Mai stammt eine gereimte Gnome, die man „Wahrheit" überschreiben könnte.[15]) Noch zwei gereimte Sprüche weist das Tagebuch vom Jahre 1851 auf; der eine[16])

---

1) Tgb. II. 332.
2) S. 336.
3) Sg. III. 442; vgl. Tgb. II. 338 (1. I. 51).
4) Sg. III. 387; vgl. Tgb. II. 338 (1. I. 51).
5) Sg. III. 439; vgl. Tgb. II. 338 (1. I. 51).
6) Tgb. II. 341 (10. II. 51).
7) Sg. III. 463; vgl. Tgb. II. 342 (1. III. 51); vgl. auch Tgb. II. 55.
8) Sg. III. 425; vgl. Tgb. II. 343/4 (15. III. 51).
9) Sg. III. 451; vgl. Tgb. II. 344 (2. V. 51); vgl. ferner S. 325.
10) Sg. III. 402; vgl. Tgb. II. 356 (26. X. 51).
11) Sg. III. 450; vgl. Tgb. II. 356 (28. X. 51 und 1. XI. 51).
12) Sg. IV. 150; vgl. Tgb. II. 358 (17. XII. 51, Zeile 16—19).
13) Sg. III. 421; vgl. Tgb. II. 358 (17. XII. 51); vgl. ferner Br. I. 381, Zeile 13—15 (26. VII. 45).
14) Tgb. II. 340/1.
15) S. 345.
16) S. 350.

steht unterm 20. August, der andere[1]) unterm 25. Dezember. Am gleichen Tage lesen wir[2]): „Wie viel rohe Materie läuft einem durch den Kopf, wenn man nicht an einem Werk arbeitet: das ist die Zeit des Tagebuchführens.“ Am 31. desselben Monats hält Hebbel gewohnheitsgemäfs Rückschau auf das verflossene Jahr[3]): „Gearbeitet: Epilog zur Genoveva, Agnes Bernauer, viele Epigramme, ein paar Aufsätze . . .“

Sehr spärlich erscheint die Ausbeute von Aphorismen für die Entstehungsgeschichte der Epigramme aus dem Jahre 1852. Aus der Notiz[4]) vom 10. Januar dieses Jahres ging das Epigramm „Welt und Mensch“ hervor. Am 18. September schrieb Dingelstedt aus München an seinen Wiener Freund[5]): „Während du mit deinem Weibe an der Adria lustwandeln gingest — hoffentlich in Byrons und Platens Fufstapfen, des Nächsten sichtbar werdend in einer Reihe von Epigrammen und Sonetten —, safs ich mit dem meinigen in der Nordsee.“ Über die Dürftigkeit des Tagebuches klärt uns der Dichter am 31. Dezember dieses Jahres auf:[6]) wegen der politischen Umtriebe und der vielen Haussuchungen hielt er es das ganze Jahr lang im Koffer eingeschlossen und büfste so seine Gedanken lieber ein, als dafs er sich in seiner aphoristischen Unterhaltung mit sich selbst hätte belauschen lassen.

Ebenfalls nur wenige Epigramme konnte ich mit Tagebuchnotizen vom Jahre 1853 in Beziehung bringen. Es sind dies folgende: „Politische Situation“,[7]) „Lessing und seine Nachfolger“,[8]) „Blumen und Dornen“,[9]) „Moderne Analyse des Agamemnon“,[10]) „Dareios“.[11]) Im Tagebuch

[1]) Tgb. II. 361.
[2]) S. 360.
[3]) S. 362.
[4]) Sg. III. 387; vgl. Tgb. II. 363.
[5]) Br. II. 37.
[6]) Tgb. II. 363.
[7]) Sg. III. 422; vgl. Tgb. II. 365 (ohne genaueres Datum, Anfang 1853).
[8]) Sg. III. 406; vgl. Tgb. II. 245 und 365.
[9]) Sg. III. 381; vgl. Tgb. II. 365.
[10]) Sg. III. 417 mit dem Titel „Grenzbotenkritik des Agamemnon“; vgl. Tgb. II. 369 (15. III. 53) Epigramm im elegischen Mafs.
[11]) Sg. III. 441; vgl. Tgb. II. 375 (4. X. 53).

stehen aufserdem zwei gereimte Sprüche: „Bettina“[1]) und einer auf „Die Kleinen“.[2]) Ferner ist erst jüngst aus den Briefen des Iglauer Gymnasiallehrers Karl Werner an seine Braut Sini Heller ein Epigramm Hebbels bekannt geworden,[3]) das dieser als Unterschrift zu seinem Bildnis seinem Freunde Werner zu dessen Geburtstage am 5. Mai 1853 widmete:

„Stelle dich, wie du auch willst, nicht wird es an Feinden dir fehlen,
Aber, wie Thetis den Sohn, kannst du dich fei'n für den Streit.
Mache so ganz dich zum Träger des Guten, des Wahren und Schönen,
Dafs man die Götter verletzt, wenn man dich selber bekämpft!“

Der Jahresüberblick vom 31. Dezember berichtet: „Gearbeitet nichts bis auf ein paar Gedichte und einen Akt der Rhodope.“

Auf Notizen vom Jahre 1854 gehen folgende Epigramme zurück: „Die Veilchen“,[4]) „Christus und seine Apostel“,[5]) „Jedermann ins Album“,[6]) „Gervinus“,[7]) „An Columbus“.[8]) Gereimte Epigramme finden sich nicht im Tagebuch.

Am 10. Februar spricht Hebbel in einem Briefe an H. Th. Rötscher in Berlin davon, dafs in der Umarbeitung der „Genoveva-Magellona“ „die Situation hie und da zu blofsen Epigrammen“ habe herabgesetzt und aus den Charakteren nicht selten ein Rätsel gemacht werden müssen.[9]) Am 22. Dezember schreibt Hebbel an Adolf Pichler in Innsbruck,[10]) der besonders für seine Epigramme grofses Interesse bekundete[11]): „Mich haben Ihre Hymnen innig und warm angesprochen, sie sind voll und markig, und es weht darin der Hauch echter Begeisterung. Doch zweifle ich, ob diese Form sich jemals in Deutschland einbürgern wird, und habe mich

[1]) Tgb. II. 365.
[2]) S. 376.
[3]) Vgl. Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte, hrsg. von M. Koch. Bd. I. (Berlin 1901) S. 445—474, besonders S. 468.
[4]) Sg. III. 454; vgl. Tgb. II. 382 (20. III. 54).
[5]) Sg. IV. 221; vgl. Tgb. II. 384 (20. III. 54).
[6]) Sg. III. 378; vgl. Tgb. II. 390 (5. VII. 54).
[7]) Sg. II. 152; vgl. Tgb. II. 394.
[8]) Sg. III. 380; vgl. Tgb. II. 410 (1. VIII. 54).
[9]) Werners Nachlese, Bd. II. 5.
[10]) Br. II. 400 (2. I. 53).
[11]) Werners Nachlese, Bd. II. 26/27; vgl. Tgb. II. 417 (18. XII. 54).

ihrer, wie aller verwandten, in eigener Praxis bis aufs Distichon strenge enthalten, obgleich ich die Stimmungen, in denen der Reim eine Fessel scheint, recht gut kenne."

Weihnachten 1854 schrieb Hebbel, wie R. M. Werner mitteilt, seiner Frau folgendes Distichon in eine Prachtausgabe der Homerübersetzung von Vofs[1]):

„Möge der alte Homer, der gröfste der Dichter, dir sagen,
Dafs du mir Helena bist, aber Penelope auch."

Anfang 1855 beginnt Hebbel sich mit dem Nibelungenliede zu befassen.[2]) Aus dem Kreise der Notizen über dieses Litteraturdenkmal ist das Epigramm „Das Nibelungenlied"[3]) hervorgegangen. Ebenfalls vom Anfang desselben Jahres ohne genaueres Datum stammt die Aphorisme,[4]) die ins Epigramm „Litteraturgeschichtschreiber"[5]) umgeformt wurde. Am 1. Oktober teilt Hebbel seinem Freunde F. Bamberg ein Epigramm mit[6]): „Ich weifs wohl, das Hineinflechten des Ringes (im „Gyges") kann mifsverstanden werden, obgleich das Epigramm, das ich dem Stück vielleicht vorzusetzen gedenke, und das so lautet:

Einen Regenbogen, der weniger grell als die Sonne
Leuchtet in dämmerndem Licht, spannte ich über mein Bild,
Aber er sollte nur funkeln und nimmer dem Schicksal als Brücke
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust!

hoffentlich seinen guten Grund hat. Aber schlösse ein solches Mifsverstehen die Wirkung aus? Meine Frage hat natürlich nicht den geringsten praktischen Zweck."

Aus Einfällen desselben Jahres sind noch folgende Epigramme entstanden: „Ton und Farbe",[7]) „Unsere Zeit und die Kreuzzüge".[8])

---

[1]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 44, „Neues von Hebbel", S. 203.
[2]) Tgb. II. 418.
[3]) Sg. IV. 161; vgl. Tgb. II. 424 (18. X. 55); S. 443 (18. II. 57); S. 446 (7. VI. 57); S. 499 (14. VIII. 61); Werners Nachlese, Bd. II. 148, Brief „An die Gesellschaft Hesperus" (24. III. 61).
[4]) Tgb. II. 420 (Anfang 55); vgl. auch S. 394 (10. VII. 54).
[5]) Sg. IV. 244.
[6]) Br. I. 338.
[7]) Sg. III. 418; vgl. Tgb. II. 424 (2. XI. 55).
[8]) Sg. III. 423; vgl. Tgb. II. 424 (2. XI. 55).

Unterm 26. Mai 1856 finden wir im Tagebuch ein gereimtes Epigramm[1]) mit der Überschrift „Auf ein Mädchen“, das in die Sammlung von 1857 unter dem Titel „Die Mutter an die Tochter“ [2]) Aufnahme fand. Im übrigen bietet das Tagebuch vom Jahre 1856 wieder mehr Aphorismen, die sich zu Epigrammen rundeten: „Auf einen viel gedruckten Lyrikus“,[3]) „Ein Erfahrungssatz“,[4]) „Ophelia in der Litteratur“,[5]) ein Epigramm aus dem Nachlafs ohne Überschrift, herausgegeben von E. Kuh,[6]) „Trost für deutsche Autoren“,[7]) „Auf die modernen Franzosen und ihre deutschen Genossen“,[8]) „An die Feinde des Neuen“,[9]) ein Epigramm ebenfalls im elegischen Mafs „Leidenschaft und Kritik“.[10]) Am 12. November 1856 schreibt Hebbel an Karl von Holtei in Graz[11]): „Ihren Wunsch erfülle ich gern, so weit und wie ich kann. Ich lege Ihnen zwei meiner besten Epigramme bei, als das einzige Ungedruckte, was mir zur Verfügung steht. Auf diese kann ich jedoch nicht für immer verzichten, da ich absolut nichts schreibe, was nicht irgend eine Lücke in meiner Anschauung der Welt und des Menschen ausfüllte. Im Gegenteil werden sie recht bald in die Gesamtausgabe meiner Gedichte, die ich der in New-York ohne mein Wissen erschienenen Gesamtausgabe meiner Werke einstweilen entgegen zu setzen gedenke, hinüber spazieren müssen.“ Beim Jahresrückblick am 31. Dezember bemerkt Hebbel,[12]) dafs er seine „sämtlichen Gedichte, gedruckte

[1]) Tgb II. 430.
[2]) Sg. III. 478.
[3]) Sg. III. 407; vgl. Tgb. II. 433 (10. XI. 56); vgl. Br. II. 125 (16. XI. 57), Brief an E. Kuh, über Geibel; vgl. auch Werners „Lyrik und Lyriker“, S. 160/1; ferner Br. II. 524 (25. IX. 63), Brief an Stern.
[4]) Sg. III. 423; vgl. Tgb. II. 433 (21. XI. 56).
[5]) Sg. IV. 140; vgl. Tgb. II. 434 (21. XI. 56).
[6]) Sg. IV. 253; vgl. Tgb. II. 434 (21. XI. 56).
[7]) Sg. III. 419; vgl. Tgb. II. 434 (21. XI. 56).
[8]) Sg. III. 420; vgl. Tgb. II. 435 (21. XI. 56).
[9]) Sg. IV. 243; vgl. Tgb. II. 435 (21. XI. 56); ferner S. 562 (1. V. 63).
[10]) Tgb. II. 435 (21. XI. 56).
[11]) Werners Nachlese, Bd. II. 348, Nachträge.
[12]) Tgb. II. 439; vgl. Br. II. 115 (Wien 22. XI. 56. An E. Kuh, von der Überarbeitung der Gedichte wird gesprochen); ferner Br. II. 117 (18. XII. 56) und S. 428 (18. XII. 56. An Karl Werner).

und ungedruckte, durchgesehen und sie, zum Teil freilich durch simples Zurückgehen auf die ganz ursprünglichen, später verworfenen Lesearten, unendlich gesteigert“ habe.

Am Schlufs dieses Überblickes schreibt er so recht aus dem Zustande innerer Befriedigung heraus[1]): „Meinen Epigrammen „An die Götter“ und „Conditio sine qua non“ die einen unbefriedigten Zustand scharf und spitz aussprachen, fügte ich im neuen Manuskript nachstehendes hinzu:

„Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn ihr gabt mir genug, hebt sie nur schirmend empor!“

Ich wiederhole dies Gebet aus innerster Seele!“

Vom Jahre 1857 haben wir wieder nur sehr wenige Aphorismen, die Hebbel zu Epigrammen abrundete. Blofs drei konnte ich aufspüren: „An die Realisten“[2]) und „Das Haar in der Suppe“.[3]) Aufserdem teilt Hebbel am 9. September seinem jungen Freunde Sigmund Engländer folgendes Epigramm mit[4]):

„Jüngling wirst du nicht wieder noch Mann, wenn das Haar sich dir bleichte;
Aber sobald du nur willst, wirst du aufs neue ein Kind!“

Am 16. Juli desselben Jahres hatte Hebbel aus Orth bei Gmunden einen Brief an Karl Werner in Iglau gerichtet,[5]) worin er über den Erfolg der Kur berichtet. Hierbei bemerkt er: „ . . . ja ich hätte nicht einmal die Feder eingetaucht, wenn nicht ein paar Epigramme aufzuzeichnen gewesen wären.“

Am 30. November 1857 urteilte Eduard Mörike über Hebbels Epigramme folgendermafsen[6]): „Die Epigramme, durch deren Vorläufer im Schadischen Taschenbuche ich vor Jahr und Tag erstmals Ihre Bekanntschaft machte, überraschten mich mit einer Menge neuer, überaus guter Sachen. Ein ungerechter Ausfall S. 407, 2 that mir leid. Aus den Versen allein und ihrer Überschrift würde ich auf die gemeinte Person nicht haben schliefsen können.“ In der Rückschau

---

[1]) Tgb. II. 440.
[2]) Sg. III. 421; vgl. Tgb. II. 440 (1. I. 57).
[3]) Sg. IV. 94; vgl. Tgb. II. 442 (11. I. 57).
[4]) Br. II. 181.
[5]) Werners Nachlese, Bd. II. 78.
[6]) Br. II. 380 Stuttgart.

vom 31. Dezember 1857 heifst es[1]): „Die Gesamtausgabe meiner Gedichte ist im Cottaschen Verlage erschienen und macht Glück; ob sich ein Verhältnis aus dieser ersten gelungenen Anknüpfung ergeben wird, ist zweifelhaft.“

Die Tagebuchblätter des Jahres 1858, die überhaupt sehr sparsam beschrieben sind, sind für unsern Zweck ergebnislos. Hebbel machte nämlich eine Reise über Dresden nach Weimar, wo er eine Zeitlang als Gast des Grofsherzogs weilte und wegen der vielen Zerstreuungen am Hofe nicht die genügende Zeit fand, seine Selbstbekenntnisse aufzuzeichnen. Aus Dresden schreibt er am 22. Juni 1858 an seine Gattin über einen Besuch der berühmten Gallerie[2]): „Was ich zuerst aufsuchte, weifst Du, und was ich zuerst that, als ich der himmlischen Madonna wieder ins Auge blickte, weifst Du auch: ich grüfste sie von der reinsten Seele, die auf der Erde wandelt, von Dir! Es ist ein unglaubliches Bild, wirklich brennende Luft, wie es in meinem Gedicht („Auf die sixtinische Madonna“)[3]) heifst, das mir, als ich die Sammlung für Cotta zusammenstellte, zu sublim erschien, das sich aber, nun ich dem wunderbaren Objekt wieder gegenüber stand, als vollberechtigt legitimiert hat. Der Eindruck war diesmal so überwältigend, dafs mir die Thränen ins Auge traten, eine Wirkung übrigens, vor der sich ein Maler in acht nehmen sollte, da ein Mensch, der weint, nicht mehr sieht.“ Hiermit ist das Epigramm „Einmal wieder vor Raphaels Madonna“[4]) zu vergleichen. Aus Weimar berichtet Hebbel am 24. Juni,[5]) dafs er in dem herrlichen Parke ein paar Epigramme eingefangen habe, zu denen ihn die Dresdner Bildersammlung angeregt. Das eine auf Goliath und David sei nicht übel.

Unterm 29. November desselben Jahres finden wir das Epigramm „Frommer Spruch“ im Tagebuche abgeschrieben,

---

1) Tgb. II. 450.
2) Werners Nachlese, Bd. II, 86.
3) Sg. III. 261/62.
4) Sg. IV. 138.
5) Werners Nachlese, Bd. II. 90.

das Hebbel als Grabschrift für seine ehemalige Gönnerin Amalia Schoppe vorschlug.[1]) Vom Jahre 1858 veröffentlichte noch R. M. Werner „Aus Hebbels Nachlafs" ein gereimtes Sinngedicht: „Rustico-Campus",[2]) das sich auf Bauernfeld bezieht.

Vom 1. April des Jahres 1859 stammen drei Epigramme: „Schön und Lieblich",[3]) „Unterschied der Lebensalter",[4]) „Jehovah vor der absoluten Kritik".[5]) Das letzte ist gegen Campe, Adelung und Julian Schmidt gerichtet.[6]) Beim Jahresschlufs berichtet Hebbel [7]): „Gearbeitet mehr, als ich erwarten durfte; einen dritten Akt Demetrius, drei Akte Nibelungen und dazu Aufsätze und Gedichte in Menge . . ." Unter diesen Gedichten befanden sich vielleicht auch Epigramme. Aus dem Jahre 1860 kann ich weder Keime zu Epigrammen noch Epigramme selbst nachweisen. Nur eins, vom August dieses Jahres, bringt Werner bei, worin Hebbel seiner zornigen Erregung gegen die Undankbarkeit und Treulosigkeit seiner jungen Wiener Freunde Ausdruck gab.[8])

Unterm 23. Februar 1861 steht ein spruchartiges Gedicht „Auf Götz von Berlichingen" im Tagebuch,[9]) das durch einen Abkömmling Götzens, Graf Friedrich von Berlichingen, angeregt wurde. Dieser hatte nämlich Hebbel um einen poetischen Beitrag für die von ihm geplante Biographie seines Ahnherrn gebeten.

Am 3. Mai schreibt Hebbel ins Tagebuch [10]): „Der Künstler hat lauter Kugelgestalten im Kopf, der gewöhnliche Mensch lauter Dreiecke." Hiermit vergleiche man das folgende, in

---

[1]) Sg. III. 443; vgl. Tgb. II. 454.
[2]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 330.
[3]) Sg. III. 383; vgl. Tgb. II. 461.
[4]) Sg. IV. 110; vgl. Tgb. II. 461.
[5]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 332.
[6]) Tgb. II. 463.
[7]) S. 478 (31. XII. 59).
[8]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 320.
[9]) Tgb. II. 488.
[10]) S. 492.

einem Briefe vom 10. August 1862 an Julius Campe mitgeteilte Epigramm[1]):

„J. L. K.
Will euch die dumme Kugelform denn gar nicht aus dem Kopf?
Ich kenne eine höhere: es ist der Weichselzopf!"

Unterm 11. November lesen wir eine hübsche gereimte Gnome im Tagebuch,[2]) die sich jedenfalls auf den Tod jenes Eichkätzchens bezieht, dem Hebbel schon im Gedicht „Das Geheimnis der Schönheit"[3]) ein Denkmal gesetzt hatte.

Die Tagebuchblätter vom Jahre 1862 liefern keine Ausbeute für unseren Zweck. R. M. Werner teilt in seiner Skizze „Aus Hebbels Nachlafs" mit,[4]) dafs Hebbel während des Jahres 1862 einen französischen Vers notierte und ein bissiges Epigramm gegen die neueren französischen Stücke richtete. Ferner bringt Werner ein Epigramm zum Abdruck,[5]) das „Dresden, 31. August in der katholischen Kirche" datiert ist. Der Herausgeber bemerkt hierzu: „Es dürfte wohl von der Reise nach Weimar stammen." Der in Werners Nachlese zu Friedrich Hebbels Briefen veröffentlichte Brief an Christine (Dresden, 1. September 1862) belegt diese Vermutung[6]): „Gestern hörte ich, als ich ausging, zuerst die Mefsmusik in der katholischen Kirche, die weit und breit berühmt ist, und mit Recht. Seltsam genug rundeten sich mir dort ein paar bitterböse Epigramme, von denen ich Dir eins mitteilen will:

„Unser Gevatter, der Storch, ist kein zu zärtlicher Vater:
Werden die Jungen ihm krank, wirft er sie flugs aus dem Nest.
Aber ich kenne den Adler, er horstet, der höchste, in Deutschland,
Welcher es umgekehrt macht und die gesunden verstöfst."

Errätst Du das böse Tier? Dann sag' es ja niemand." Am 19. Dezember schreibt Hebbel an Julius Campe[7]): „Für die Gottschallsche Kritik danke ich Ihnen, noch mehr für die

---

[1]) Werners Nachlese, Bd. II. 249. Mit „J. L. K." ist Julius Leopold Klein gemeint, der bekannte Verfasser der „Geschichte des Dramas" (Leipzig 1865—76), auch dramatisch mehrfach thätig.

[2]) Tgb. II. 505.

[3]) S. 504.

[4]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8, S. 329.

[5]) Ebenda S. 330

[6]) Werners Nachlese, Bd. II. 273.

[7]) Ebenda S. 282.

Julian Schmidtsche. Sie hat mir eine Illusion genommen, die zu allerlei Verwirrungen hätte Anlafs geben können; man schrieb mir aufs positivste, die Recension in den Grenzboten sei von ihm. Ich unterdrückte deshalb auch wirklich im Österreichischen Dichterbuch ein schon gedrucktes Epigramm gegen ihn, nun steht's im alten Recht."

Am 6. März 1863 schreibt Hebbel in sein Tagebuch[1]): „War mit Titi im Circus Renz; ganz die alten Empfindungen wie in Paris, die ich in einem Epigramm niederlegte." Gemeint ist das mit der Überschrift: „Nach dem ersten Abend bei Franconi in Paris".[2]) Am 16. April urteilt Hebbel über die Epigramme, die ihm Moritz Kolbenheyer zu seinem Geburtstage nebst mehreren Flaschen Ungarweins zusandte, sehr günstig.[3]) Am 1. August schreibt er an den geistreichen Spender[4]): „Sie haben eine seltene Gabe, wie mir auch Ihre Epigramme schon bewiesen, die mir gänzlich fehlt; sie ist der des Raphaels zu vergleichen, dem die Ecken und Winkel der Stanzen im Vatikan, die manchen anderen braven Maler in Verzweiflung gesetzt haben würden, zu den lieblichsten Motiven und den anmutigsten Arabesken verhalfen."

Aus diesem letzten Lebensjahre Hebbels stammende Epigramme konnte ich nicht ausfindig machen. Schon am 3. Mai fühlte der Dichter „eine grofse Leidensperiode" herannahen, aus der er nicht mehr genesen sollte.[5])

Sein langjähriger Freund und erster Biograph Emil Kuh veranstaltete im Jahre 1867 eine Ausgabe von Hebbels „Sämtlichen Werken", worin er auch das Epigrammenbuch um mehrere Stücke aus dem Nachlafs vermehrte. R. M. Werner veröffentlichte weitere Proben aus demselben, und die von ihm begonnene kritische Gesamtausgabe der Hebbelschen Werke dürfte wohl auch das Schaffensbild des Epigrammatikers Hebbel vervollständigen, (wenn auch schwerlich neue Züge zu den bekannten hinzufügen.)

---

1) Tgb. II. 547.
2) Sg. III. 354.
3) Werners Nachlese, Bd. II. 298.
4) Ebenda S. 321.
5) Tgb. II. 563 und 580 (25. X. 63).

II.

Die Eigenart der Hebbelschen Epigramme.

Wer in Hebbels Dichtungen Bruchstücke und Bekenntnisse eines vom Sturm und Drang aller Art bewegten Dichterlebens erblickt, wird sich den in ihnen oft recht grell hervortretenden Zug knorriger Herbheit und häſslicher Absonderlichkeit erklären können. Die Lebensverhältnisse des armen Maurersohnes, mit denen die Schicksale unserer Klassiker kaum den Vergleich aushalten, waren von Anfang an dazu angethan, seinen erwachenden Genius am aufstrebenden Fluge zu hemmen.[1]) Die Folge davon war eine bis zu Selbstmordgedanken sich steigernde Verbitterung gegen sein verfehltes Dasein und grübelndes Einspinnen in eine zum Teil recht düstere, phantastische Gedankenwelt, die er bei dem Mangel an einer geregelten wissenschaftlichen Ausbildung durch sprunghaft und einseitig betriebene Lektüre nährte und erweiterte. Vor allem jenes, zuweilen aus Selbsttäuschung und Selbstüberhebung hervorgegangene metaphysische „Spähen nach Geheimpfaden der Weisheit“ erschwerte es dem Dichter, sein „Leben zum Kunstwerk zu adeln“.[2]) Es war ihm daher nicht wie einem Goethe verliehen, „die Schönheit vor der Dissonanz, die Traumschönheit, die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens nichts weiſs, nichts wissen will“, zu gestalten, sondern er suchte „die Schönheit, die die Dissonanz in sich aufnahm,

[1]) Vgl. Tgb. II. 54 (23. XII. 43) und: Fr. Hebbel, Der Genius. Die künstlerische Persönlichkeit. Drama und Tragöde — 3 Studien von Johann Krumm, Flensburg 1899.

[2]) Tgb. I. 222/23.

die alles Widerspenstige zu bewältigen wufste", zur Darstellung zu bringen.[1]) „Auf diesem Standpunkt löst sich", so sagt er, „alles auf, was in meinen Produktionen jedem andern dunkel und seltsam erscheinen mag. Wie schwer er auch zu erringen, wie viel schwerer ihm noch zu genügen sei: er ist der allein gültige." So sind denn Hebbels Dichtungen, wie Kuno Fischer in richtiger Erkenntnis ihrer Eigenart hervorhebt,[2]) immer zugleich Probleme. Sie wollen nicht nur einen Stoff darstellen, sondern an diesem Stoffe auch zugleich eine Aufgabe lösen, „eine solche, die noch nicht gelöst ist, an die womöglich noch niemand gedacht hat." Und weil nach des Dichters eignem Bekenntnis[3]) der Gedanke bei ihm stets der Tyrann war, der keine Schönheit aufkommen liefs, so ist es ihm, trotzdem er an seine Lyrik die höchsten Anforderungen stellte,[4]) nur in wenigen Fällen gelungen, rein lyrisch zu gestalten. Nur selten war es ihm vergönnt, ursprünglichste, lebensvolle Töne, die im Menschenherzen den natürlichsten Widerhall finden und es seiner schönsten, edelsten und erhabensten Gefühle teilhaftig machen,[4]) anzuschlagen und sie in reinster Harmonie und poetischer Abklärung ausklingen zu lassen.

Natürlich mufste einer so sehr zur Reflexion hinneigenden Künstlernatur eine poetische Form wie das Epigramm besonders zusagen, in der sie das „Verschiedenartigste" ihrer tiefsten und eigenartigen Anschauungen über Kunst, Sprache, Poesie, Geschichte, Philosophie, Welt- und Menschenzustände fassen konnte.[5]) Im Epigramm konnte Hebbel auch so recht seiner Vorliebe für geistreiche, überraschende Antithesen und Stichomythien nachgeben, wie er sie vor allem in die Dialoge seiner Dramen oft einzustreuen pflegte. Mit richtiger Selbsterkenntnis seiner ureigensten Begabung schrieb er daher einmal an Adolf

---

[1]) Werners Nachlese, Bd. I, 221. (An L. Gurlitt.)

[2]) Br. II. 376 ff.

[3]) Br. I. 84.

[4]) Tgb. I. 132; ferner S. 30 (5. IX. 36); S. 60 (13. IV. 37); vgl. auch das gereimte Epigramm „Einseitigkeit ist mir ein Dorn . . ." Tgb. II. 66 (15. I. 44) und Ausgabe von Stern VIII. 197, 3.

[5]) Br. I. 368.

Strodtmann[1]): „Ich bin der Mann des Epigramms und des Aperçus, meine ganze Natur ist lakonisch und spricht durch Blitze." Jede, selbst die flüchtigste seiner Äufserungen machte, wie Strodtmann in seinen Erinnerungen an Hebbel mitteilt, den Eindruck tiefster Originalität. „Welchen Gegenstand das Gespräch berühren mochte, immer wufste er ihn durch eine frappante Bemerkung zu beleuchten, die um so mehr das aufmerksamste Nachdenken des Hörers erforderte, als sie in der Regel in die scharfe und knappe Form des Epigramms gekleidet war. Von irgend welcher künstlichen Berechnung konnte dabei nicht die Rede sein: es war eben die eigenste Natur Hebbels, sich in solchen Geistesabbreviaturen auszusprechen, in der zwanglosen Unterhaltung so gut wie im lyrischen Gedicht oder in der dramatischen Replik."

Bei seinen epigrammatischen Erstlingsversuchen[2]) bediente sich Hebbel der Gattung des gereimten Sinngedichtes, die er aber auch später neben dem elegischen Mafse weiter fort pflegte. Zu dieser Kunstform wurde er, wie schon hervorgehoben wurde, durch Lessingsche Sinngedichte angeregt, und manche dieser in reizvollem Spiele Spannung erregenden und auflösenden Epigramme entsprechen Lessings bekannter Theorie. Anfangs stöfst allerdings der junge Dichter und Autodidakt, der sich seine Poetik selbst bilden mufste, auf schier unüberwindbare Schwierigkeiten, und wir sehen die verschiedensten unregelmäfsigen Strophengebäude entstehen. Das rechte Wesen des Reimes, worüber Hebbel später so Tiefes und Erschöpfendes zu sagen wufste, war dem Werdenden noch nicht aufgegangen, Hierbei liefs er sich wohl von den vielen unreinen Reimen irre leiten, an denen Schiller, seiner schwäbischen Mundart folgend, keinen Anstofs genommen hatte. Auch ist er in der Wahl verbrauchter Reime, wie Herz und Schmerz und dergleichen, noch nicht vorsichtig genug. Trotz dieser Mängel sind jedoch seine Jugendepigramme bedeutsame Äufserungen eines erwachenden grofsen Talentes, „abgestofsene Blütenschalen", d'rin

---

[1]) Deutsche Revue II. 197.

[2]) Vgl. Fr. Hebbels sämtliche Werke, hrg. von Ad. Stern, Bd. VII, 96ff. „Flocken".

„die Frucht, die ernste“, allerdings erst schwellen und sich ausreifen sollte.[1]) Einen trefflichen Einblick in diese Werdezeit unseres Epigrammatikers, in die Einwirkungen, die neben Lessing vor allem Schiller, Klopstock, E. T. A. Hoffmann und andere auf seinen Geist ausübten, hat Alfred Neumann bereits gegeben.[2]) Das eine steht jedenfalls fest: trotz einzelner bewufster und unbewufster Anklänge an grofse Vorbilder war Hebbel schon in Wesselburen in dichterischer Beziehung ziemlich selbständig. Auch die von Krumm aus dem „Boten“ in seiner Hebbelausgabe[3]) mitgeteilten „Flocken“, „Einfälle“ und „Neuen Flocken“ bestätigen das Gesagte. Schon in diesen Erstlingsproben weht ein nach Eigenart ringender Geist, es wallt in ihnen ein dramatisch bewegter Wellenschlag. Rasch schreiten die Gedanken vorwärts, sie haben keine Zeit, sich breit auseinander zu blättern.[4]) Ein bezeichnendes Wort, eine zarte, andeutende Linie soll den Kunstfreund zwingen, selbst mit zu denken und mit zu empfinden, gleichsam zwischen den Zeilen zu lesen.

Anschauliche Gleichnisse strömen dem jungen Dichter schon in Fülle zu. Man lese das Epigramm „Rat ohne That“,[5]) in dem er einen Ratgeber, der nicht seine Worte in Thaten umsetzt, mit einer tüchtig sausenden Mühle vergleicht, der es an Steinen fehlt. Die deutsche Litteraturgeschichte, die er in einem seiner späteren Distichenepigramme „das schnurrigste Stammbuch der Völker“ nennt, erscheint ihm[5]) „wie bei der Schöpfung“ als „ein endlos Meer“, worin die Wasser wirr durcheinander strudeln. Dieses Chaos unterscheidet sich jedoch von dem in der Bibel erwähnten dadurch, dafs über jenem der deutschen Litteratur nicht der Geist Gottes schwebe. Graziöses Spiel mit Antithesen erfreut in Epigrammen wie „Dein Himmel liegt in deiner eignen Brust“,

---

[1]) Tgb. II. 280 (29. VIII. 47).

[2]) Aus Fr. Hebbels Werdezeit. Von Alfred Neumann (Programm). Zittau 1899, S. 6 ff.

[3]) Neue Auflage der bereits angezogenen von Ad. Stern.

[4]) Werners Nachlese, Bd. I. 202. An L. Gurlitt (Wien 26. VI. 46).

[5]) Vgl. das ähnliche Bild in Grillparzers Epigramm „Der Kunstrichter“ (1834). Cotta (Bibliothek der Weltlitteratur) Bd. II. 82.

„Verschiedene Bitten“ und „Rosas Schönheit“. Namentlich das zuletzt genannte atmet echt Lessingschen Geist. Der Dichter bezweifelt darin, dafs Rosas Schönheit schwinden werde. Denn wenn etwas vergehen soll, mufs es doch vorher vorhanden sein. An Rosa aber könne niemand Schönheit finden.

In einigen dieser Jugendepigramme erfahren hervorstechende lächerliche Gestalten aus litterarischen Kreisen gebührende Abfertigung, die sich zuweilen der hyperbolischen Form nähert. So erklärt der Dichter das Streben von Hohlköpfen, von des Ruhmes Fittich erhoben zu werden, für ebenso aussichtslos und unbegreiflich, wie wenn Grönlands matter Sonnenschein auf eisesstarrenden Fluren auf einmal saftige Citronen zur Reife bringen würde. Beifsenden Sarkasmus atmen viele dieser Stachelverse. So sei es z. B. überflüssig, auf eine bekannte geistlose Person ein Epigramm zu machen. Sie macht „selbst das beste Epigramm auf sich“, wenn sie nur den Mund aufthut. Einen litterarischen Sudler, der empört darüber ist, dafs die Kritiker ihn schelten, und der ihnen zu bedenken giebt, dafs Rom auch nicht an einem Tage erbaut worden sei, spricht er mit dessen eignem Gleichnis das Urteil: Rom hat natürlich, solange es im Werden begriffen war, keine Bewunderung wecken können. Erst als es wirklich ins Leben trat, ist ihm diese zu teil geworden. Aus dieser Thatsache sei die Folgerung zu ziehen:

„Der Ruhm ist Schatten nur der That,
Und steht kein Ding im Sonnenlicht,
Sieht man gewifs den Schatten nicht.“ [1])

Im Epigramm „Recensenten“ wünscht der Dichter, dafs jene Kritiker in gewisser Beziehung tolle Hunde sein möchten:

„Denn dann würden die Gebifsnen,
Doch ja wohl das Wasser scheu'n!“

Bei der Lesung der „Abderiten“ kommt ihm der Gedanke, dafs es noch viele Abderiten auf der Welt gebe. Doch nicht immer handle es sich darum, „Eselsfehden“ zu schlichten, sondern zuweilen darum, das Schicksal eines edlen Volkes

[1]) Vgl. die ähnliche Tagebuchstelle vom 5. XII. 36.

zu wenden. Kopf und Hand lasse dann jene führenden Geister meistens im Stich und sie

„ . . . machen's schlimm an allen Enden." —

Verfolgen wir nun nach der Betrachtung dieser gereimten Erstlingsepigramme, wie das Können des Dichters in dieser Gattung sich weiter entfaltet und ausreift; sehen wir zu, wie, um mit seinen eignen Worten zu reden, im Stillen der Stein wächst.

Manche der späteren gereimten Sinngedichte sind auch noch unregelmäfsig in der äufseren Form und muten zuweilen wie Knittelverse an, so z. B. die Gnome:

„Reue.[1])
Wer klug einen Namen dafür erfand,
Der hat den Zustand gewifs nicht gekannt";

oder folgende[2]):

„Die Sucht, ein grofser Mann zu werden,
Macht manchen zum kleinsten Mann auf Erden."

Doch immer mehr tritt Hebbels heifses Bemühen zu Tage, die innere und äufsere Form in harmonischen Einklang zu bringen. Die Rhythmen werden nach und nach regelmäfsiger und die Reime reiner. Da ich gerade Gnomen anführte, so will ich zunächst in diesem Zusammenhange die übrigen gleichartigen Dichtungen einer näheren Betrachtung unterziehen, daran die spruchartigen Gedichte knüpfen und schliefslich die wenigen rein epigrammatischen Stücke besprechen.

Mit Vorliebe kleidet Hebbel allgemeingültige Erfahrungsthatsachen in gereimte sentenziöse Form.

So sagt er z. B., der Mensch trete in die Welt, wie in sein eigenes Haus. Man könne aber eine Schlacht wohl als Held verlassen, doch nicht als solcher in sie eintreten.[3]) Wenn Gott einem ein Unglück ins Haus sende, so solle man sich bestreben, ein Glück daraus zu machen.[4]) Wer in diesem bunten und krausen Leben die Regel finden wolle, der könnte

„ . . . leichter einen Straufs
Aus Feuerwerkers Blumen winden." [5])

---

[1]) Tgb. I. 24 (1. VII. 36) und Ausgabe von Stern VII. 195, 1.
[2]) Tgb. I. 26 (18. VII. 36) und Stern 195, 2.
[3]) Tgb. I. 154 (24. II. 39).
[4]) Tgb. I. 170 (17. IX. 39) und Stern 195, 6.
[5]) Tgb. II. 141 (21. II. 45) und Stern 198, 9.

So wie erst der letzte Buchstabe das Wort schliefse, könne man die Tage des Menschen nicht eher entziffern, bis ihnen der Tod das Ende gesetzt habe.[1]) Wundervoll abgerundet und im lyrischen Sinne klangvoll ist folgende Gnome[2]):

„Ach, wie läfst ein Menschenleben
Doch so wenig Frucht zurück!
Ob die Jahre, die entschweben,
Auch zum Hundert sich verweben,
Alles, was sie dir gegeben,
Zählst du auf im Augenblick.“

Eine Gnome gleich schönen Schlages scheint mir folgende zu sein[3]):

„Halt nicht zu fest, was du gewannst,
Und schlag's dir aus dem Sinn,
Denn eh' du's recht beweinen kannst,
Bist du schon selbst dahin!“

Enttäuschung bleibt keinem Sterblichen erspart. So zeige es sich z. B. oft auf Erden, dafs zwei Menschen, die mit aller Macht darnach streben, völlig eines zu werden, um sich nie mehr trennen zu lassen, während ihres Zusammenlebens die Erfahrung machen, dafs sie erst jetzt völlig zwei geworden seien.[4]) So recht seiner innersten Überzeugung entspricht das, was Hebbel von der Wahrheit sagt.[5]) Jedermann wird es gern unterschreiben. Es gehe zwar die Sage, die Wahrheit trage einen Schleier. Sie ändere jedoch blofs ihr Antlitz der grofsen Menge gegenüber. Nur dem tapfersten ihrer Freier zeige sie ihr echtes Angesicht.

Manchem Menschen könne man allerdings die Wahrheit vor die Stirn schreiben, dann werde sie ihm doch nicht ins

---

[1]) Tgb. II. 145 (21. II. 45) und Stern 199, 11.

[2]) Tgb. II. 160 (26. V. 46); vgl. Epigramm „Die Summe des Lebens“, Sg. III. 386.

[3]) Tgb. II. 505 (11. XI. 61) und Stern 201, 27.

[4]) Tgb. I. 280 (22. V. 42) und Stern 196, 10; vgl. Zukunft, VII. Jahrgang No. 44 „Neues von Hebbel“; S. 193 teilt Werner aus dem Nachlafs ein Gedicht, betitelt „Einem Freunde“, mit. Der Schlufs desselben stimmt mit dem genannten Epigramm überein:

„Wir wollten eines werden auf der Welt,
Dafs auch die kleinste Scheidung nicht mehr sei,
Und wurden, wie's im Leben öfter fällt,
Erst dadurch, und für immer, völlig zwei!“

[5]) Tgb. II. 348 (16. V. 51) und Stern 201, 24.

Gehirn dringen. Der Denkspruch sei zwar gut, aber ein anderer möge ihn lesen.[1])

Später giebt der Dichter dieser Gnome folgende abgeänderte Fassung[2]):

„Schreib' ihm die Wahrheit vor die Stirn,
Er läfst sie doch nicht ins Gehirn,
Er wird die Inschrift freilich hegen,
Allein — er trägt sie andrer wegen."

Und wenn der Mensch gestern was gesagt habe, „das irrig war, und dumm und schwach", so sei er schon darum geplagt, dafs die Leute es ihm heute nachsprechen und ihm seinen eignen Irrtum als Feind vors Gesicht stellen. Doch wie der alte Hund auch belle:

„Er beifst die Wahrheit nicht." [3])

Als Beleg für die Thatsache, dafs Hebbel zuweilen der Dichter der absoluten Häfslichkeit ist, dafs er selbst vor den widerlichsten Bildern nicht zurückschreckt, dürfte folgende Gnome dienen[4]):

„Der Hund hat eine feine Nase,
Er riecht im Kote noch den Speck,
Den Weihnachtsbraten noch im Aase;
Was folgt daraus? Der Hund frifst Dreck."

Einer grofsen Seele hafte darin noch mancher Fleck an,

„Dafs sie das Schlechte kann verzeih'n
Und das Beschränkte lieben." [5])

Eine Erfahrungsthatsache sei es auch,

„Dafs oft dem schönsten Leib die schlechteste Seele sich eint."

Das scheine zwar ein Widerspruch zu sein, sei aber „der Freiheit Schlufs".[6]) Wenn man einem Kranken sage, dafs der Tod rot und das Leben bleich sei, so werde er doch allemal nach dem Leben in seiner Not greifen.[7])

Allgemeingültige Wahrheiten, denen jedoch mehr Persönliches vom Dichter beigemischt ist, trägt eine Reihe von gereimten Sprüchen vor.

---

[1]) Tgb. I. 277 (4. IV. 41) und Stern 196, 7.

[2]) Tgb. II. 141 (21. II. 45).

[3]) Tgb. II. 139 „Nemesis" (21. II. 45) und Stern 198, 6.

[4]) Tgb. II. 140 (21. II. 45) und Stern 198, 7.

[5]) Vgl. Stern 200, 19.

[6]) Zukunft, VII. Jahrgang, No. 8. Werner, Aus Hebbels Nachlafs, S. 331.

[7]) Ebenda.

Hebbels mannhaftem und kernigem Wesen will zimperliches Gebahren durchaus nicht zusagen; denn — so begründet er, an eine bekannte Thatsache anknüpfend — wenn man durch Schnee genesen wolle, so müsse man erst erfroren sein.[1]) Als einen bloſsen Durchgang durch die herrliche Natur, den Tempel der Gottheit, sieht der Dichter das Leben an und freut sich des schönen Triebes, „vom Höchsten zu erforschen jede Spur."[2]) So tränkt also den Wanderer, wenn ihm auch selbst Vergänglichkeit beschieden ist, „ein Quell, der ewig ist und überschwenglich!" Und wenn es ihm in dichterischer Gnadenstunde gelingt, sein Bestes zu schaffen, so bleibt er sich dennoch bewuſst, daſs er noch viel gröſsere Fortschritte werde zu verzeichnen haben, wenn er erst das, was er bisher als sein Bestes angesehen, verlachen dürfe.[3]) Auf dem Lebensgange ist der Weg beschwerlich, und mancher Dorn ritzt den Fuſs des kraft- und mutvoll vorwärts eilenden Wallers. In ihm ruft der Dichter sich selbst zu, er möge sich nur hüten, mit seinem Blute die Rosen zu bespritzen.[4]) In diesem echt Hebbelschen Bilde birgt sich ein tiefer Zug von Selbsterkenntnis. Sein trüber Lebenslauf, der ihn erst nach jahrelanger Wirrnis aus düsterer Niederung zum sonnbeglänzten Gipfel führte, hinderte ihn, wie bekannt, in der Kunst das Höchste in fleckenloser Reinheit und Schönheit zur Blüte zu entfalten. — Ein ähnlicher Ton wehmütiger Entsagung durchklingt die beiden ersten Zeilen folgenden Spruches[5]):

„So viel, was einzig mich beglückt,
Warum versagt sich's mir?"

Und wie um sich über diese traurige Thatsache hinweg zu trösten, hält er sich vor, daſs nur das, was man sehnsüchtig erstrebe und doch nicht erlange, für den Menschen begehrenswert bleibe und seinen lockenden Reiz bewahre:

„Die Rose, die du nie gepflückt
Sie duftet ewig dir!"

---

[1]) Tgb. I. 34 (19. X. 36) und Stern 195, 3.
[2]) Tgb. I. 102 (V. 38.)
[3]) Tgb. II. 142 (21. II. 45).
[4]) Tgb. I. 103 (V. 38) „Motto für meine Gedichte".
[5]) Tgb. I. 135 (6. I. 39) und Stern 196, 5.

Dies Gedicht klingt wie eine sehnende Vorahnung, daſs einmal eine liebliche Mädchengestalt seinen Lebenspfad kreuzen und sich ihm in Liebe zuneigen werde. Das trat auch wirklich ein. Man wird unwillkürlich an den genannten Spruch erinnert, wenn man im Tagebuch liest[1]): „Emma Schröder, welch' ein liebliches Mädchen! Die Rose, die sie mir schenkte, berauscht mich noch mit ihrem Duft.“ „Eine Erscheinung von wunderbarem Liebreiz, dämmernd wie der Sternhimmel in einer duftigen Nacht“, nennt er später[2]) das ausgezeichnete Mädchen, als er sie nicht ohne Wehmut wieder sah, und er gesteht: „Wenn sich nicht nichtswürdige Dinge zwischen sie und mich gestellt hätten, so würde ich das höchste Glück der Erde auf einmal gekostet haben, und das hätte mein Leben vielleicht in der innersten Wurzel wieder aufgefrischt.“ — So blieb ihm nur die schöne, wehmütige Erinnerung, und sie hat ihm sicher noch im Alter wie eine Rose süſs geduftet.

Ein wundervoller Hauch von des Lebens ergreifender Tragik weht in dem sinnigen Spruche[3]):

„Der Tod bricht alle Blumen,
Ich kann's ihm nur verzeih'n,
Wenn er sie bricht, so lange
Sie heilig sind und rein.“

Humor, der unter Thränen lächelt, atmet der Denkspruch, den Hebbel für seine Abreise von der Erde bereit hält.[4]) Die Aussicht habe er schön genug gefunden, die Sternenschrift habe er zwar nicht lesen können. Ins groſse Buch habe auch er sich eingeschrieben, zum Zeichen, daſs er dagewesen. Etwas von der Lehre des Determinismus scheint aus den Versen widerzuklingen[5]):

„Warum ficht mich so manches Übel an?
Weil Gott dich vor dir selbst nicht schützen kann!“

Pantheistischer Einfluſs läſst sich deutlich erkennen, wenn Hebbel sagt, der Staub, der glühend und bewuſst die ganze

---

[1]) Tgb. I. 219 (30. VII. 40).

[2]) Tgb. II. 4 (29. VIII. 43).

[3]) Tgb. II. 155 (4. VIII. 45) und Stern 199, 13.

[4]) Tgb. II. 141 (21. II. 45) und Stern 199, 10.

[5]) Tgb. I. 153 (24. II. 39).

Welt in eigner enger Brust getragen habe, dürfe nicht klagen. Worin der Mensch sich versenke, das werde mit ihm zu eins:

„Ich bin, wenn ich ihn denke,
Wie Gott, der Quell des Seins."[1])

Man möchte hier an bestimmte Einwirkung der „geistlichen Sinn- und Schlufsreime" Johann Schefflers denken.

Des Dichters Hang zu metaphysischer Spekulation bekunden auch mehrere gereimte Sprüche. So sagt Hebbel von sich selbst[2]):

„Ich rang mit der Natur um ihr geheimstes Sein,
Da schluckte sie mein eignes wieder ein."

Der Schmerz ist für ihn der Durst nach Wonnen, der auf den Quell deute. Diesen zu suchen, sei sein rastloses Bemühen gewesen.[3]) „Wir Menschen sind gefrorene Gottgedanken", sagt er.[4]) Im Epigramm „Gott und die Welt" nannte er diese den Witz eines gewaltigen Ichs, und in einer Tagebuchstelle vom 30. März 1845 sagt er[5]): „Wie um unser Ich die tausend Gedankenfunken, so tanzen um Gott die Millionen Gestalten herum." Das sind also „Gottgedanken."

„Die inn're Glut, von Gott uns eingehaucht,
Kämpft mit dem Frost, der uns als Leib umgiebt."

Es sind hiermit die Gegensätze des Geistigen und Körperlichen angedeutet, die im Menschen fortwährend im Streit begriffen sind. Wer unterliegt von beiden? Es giebt zwei Möglichkeiten, die aber dasselbe Ergebnis haben: entweder schmilzt die Wärme den Frost (verzehrt der Geist den Körper), oder die Wärme (Geist) wird vom Frost (vom Körperlichen) erstickt.

„In beiden Fällen stirbt der Mensch."

Gereimte, rein epigrammatische Gedichte hat Hebbel, wie schon erwähnt, seltener gedichtet. Dafür schien ihm die Form des Distichons sich besser zu eignen. Doch ist es ihm auch

---

[1]) Tgb. II. 7 (3. X. 43 Heidelberg).
[2]) Tgb. I. 278 (8. VI. 41).
[3]) Tgb. I. 198 (7. II. 40).
[4]) Tgb. I. 300 (5. I. 43).
[5]) Tgb. II. 148.

in gereimter Form vortrefflich geglückt, die epigrammatische Spitze scharf herauszukehren. Man mufs hier die äufsere Form näher betrachten und zusehen, wie er sich zu seinem Zwecke den Reim dienstbar zu machen versteht. Man lese z. B. folgendes Epigramm:

„Ei, wie die wunderlichen Knaben
Sich doch possierlich jetzt geberden!
Sie wollen Münzwardeine werden,
Weil sie noch nicht gestohlen haben.“

In diesem Gedicht hat die erste und zweite Verszeile die Aufgabe, die Spannung des Lesers zu erregen, was denn eigentlich für wunderliche Knaben gemeint seien. Der dritte Vers, der sich dem vorigen im Reim anschmiegt, ihm entgegenkommt, steigert durch halbe Befriedigung der Neugierde die Spannung. Denn dafs jene „Knaben Münzwardeine“ werden wollen, ist doch an und für sich nichts Aufsergewöhnliches. Erst die Schlufszeile, die schon äufserlich, durch den Reim zu der ersten in Parallele steht, bringt die Pointe, den völligen Aufschlufs. In der Wahl dieses Strophengebäudes mit seiner umschlingenden Reimstellung scheint mir Hebbel eine treffliche, höchst lebendige Form gewählt zu haben, die sich ebenso gut wie Hexameter und Pentameter für die epigrammatische Antithese eignet. Doch auch in der Reimstellung *abab* hat Hebbel vortreffliche Epigramme gedichtet. Man lese „Judas“. In diesem Gedicht scheidet man am besten zwei Gruppen: I *ab* und II *ab*. Die erste stellt den Satz auf, dafs der Verrat des Judas an sich nichts Aufsergewöhnliches sei. Denn Judasse giebt es viele auf der Welt. Hierdurch wird der Leser zu der Frage angeregt: was ist es also, das die That des Judas zum schlimmsten Verbrechen stempelt? Die Versgruppe II *ab* giebt den Aufschlufs: schnöde Habgier machte den früheren Jünger des Herrn zu dessen Verräter.

Auch in sehr knapper Form, in zwei reimenden Kurzzeilen, gelingt Hebbel epigrammatische Zuspitzung.

Man lese z. B. den Denkzettel, den er einem auf ihn hochmütig herabblickenden Protzen ins Album schreibt:

„Ich bin zwar A, und du bist B,
Doch stehen wir beide im A-B-C.“

Dafs die Seele des Epigramms im engeren Sinne in Witz und Kürze bestehe, zeigen ebenfalls Gedichte, wie folgende:

„Was zeigt dein grauser Bücherschwall?
Ein Regen ist kein Wasserfall!“

Bettina.

„Dies Buch gehört dem Könige!
Drum lesen's auch so wenige.“

Eine mehr dem Merkmal der Fabel zuneigende Eigenart trägt folgendes länger ausgeführte Gedicht an sich:

„Die Distel sprach: nun will ich Rose werden!
Ich hörte es und schüttelte das Haupt,
Ihr Vetter Dornbusch sah's und sprach mit Zorngeberden:
Ein Schelm und Narr, wer ihr nicht glaubt!
Die Rosenstacheln hat sie schon,
Bald keimt die Blume selbst, dem frommen Wunsch zum Lohn!“

Dafs gereimte Epigramme auch sehr gut in länger ausgeführter Form glücken können, beweist Hebbels Gedicht „Auf Götz auf Berlichingen“. Der erste Teil desselben mit der Reimstellung *abab* bestätigt Götzens Heldenhaftigkeit. Doch im Tode erst sei ihm die höchste seiner Thaten gelungen. Man fragt: welche ist das? Aufschlufs: der gröfste Dichtergeist ist durch ihn begeistert worden, und wo man Goethes Namen preise, werde also zugleich auch Götzens Name genannt: des Helden That lebt in des Sängers Lied.

Von Hebbels zahlreichen Epigrammen im elegischen Versmafse scheinen mir verhältnismäfsig nur wenige poetisch hoch zu stehen. Die meisten derselben sind, wie ich bereits nachzuweisen versuchte, lediglich in Verse gebrachte Denkergebnisse aus oft jahrelang weitergesponnenen Gedankenreihen.

Hebbel selbst schien über den Wert seiner Epigramme kein feststehendes Urteil sich gebildet zu haben; denn einmal hält er sie, wie wir bereits gesehen, für die „geringeren“ unter seinen Gedichten und bekennt selbst, dafs er in ihnen „neben einiger Poesie das Specielle“ seiner Lebens- und Weltanschauung niedergelegt habe. An anderer Stelle nennt er sie „Epigramme im höheren Sinne“.

Wie er bei seinen epigrammatischen Erstlingsversuchen nur die äufsere Form übernahm, während sein ganzes dichterisches Denken und Gestalten bereits seine eigenen Bahnen wandelte,

so lehnen sich diese seine Distichenepigramme auch nur in der äufseren Form an grofse Muster an, nämlich an den[1])

„ . . . Vers, wie Schiller und Goethe ihn bauten,
Schmäh'n ihn auch Platen und Vofs, weil er der deutscheste ist!“

Schauen wir uns diese bunte Blumenlese, worein freilich auch mehrere Brennesseln und Dornen geflochten sind, einmal genauer an! Unter dem Titel „Epigramme und Verwandtes“ bietet sie der Dichter dar und bekennt sich hiermit zu der Herderschen Ansicht, dafs das Epigramm die mannigfachsten Spielarten durchlaufen könne, und dafs es also mit bestimmten anderen poetischen Gattungen verwandt sei.

Wie die Dramatik und Lyrik Hebbels im allgemeinen, so trägt auch diese seine Epigrammendichtung das Gepräge seiner eigenartigen Persönlichkeit an sich. Auch hier treten neben Stücken voll lebensfrischen, sonnigen Liebreizes Bilder voll mitternächtlichen Dunkels, voll grausiger, zuweilen dämonischer Absonderlichkeit hervor.

Eine Fülle äufserer Faktoren wirkte, wie bereits nachgewiesen wurde, auf die Entstehung der Epigramme ein, und darnach läfst sich ihre Eigenart in verschiedene Gruppen scheiden.

Verhältnismäfsig nur wenige Epigramme verdanken ihr Dasein den Eindrücken, die Werke der bildenden Kunst auf den Dichter machten. Wohl strebte Hebbel zeitlebens darnach,[2]) zu durchdringen, „was gelebt hat in jenen ewigen Meistern, und durch das Wort ihre Intentionen“ darzustellen. Doch gerade in Italien, dem sinnenfrohen Wunderlande, in dem Formen- und Farbenharmonien von jeher die höchsten Triumphe gefeiert, mufste er sich im Stillen bekennen, dafs für ihn die bildende Kunst nicht das bedeuten könne, „was sie anderen, was sie z. B. Goethe war“.[3])

---

[1]) Sg. III. 344. Motto.

[2]) Vgl. „Hebbel und Thorwaldsen“ von Karl Werner in Salzburg. Euphorion I. 268, S. 271 ff. — „Verhältnis zur bildenden Kunst“; vgl. ferner: Nation, Wochenschrift für politische Volkswirtschaft und Litteratur, 15. Jahrgang, No. 47. R. M. Meyer „Friedrich Hebbels Kunstlehre“; ferner: Andreas Aliskiewicz „Hebbels ästhetische Ansichten“, Brody 1900. Gymnasialprogramm.

[3]) Tgb. I. 75. „Aus einem Brief an Gravenhorst vom 24. August.“

Keineswegs üben denn auch auf ihn verfallende Burgen, Paläste und andere berühmte Baudenkmäler den wehmütigen Zauber aus, wie er zur Zeit der romantischen Bewegung seit Wilhelm Heinrich Wackenroders „Herzensergiefsungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ zu einem Lieblingsmotiv erkoren wurde und vielfach poetische Verklärung fand.

Es spricht daher aus den wenigen Epigrammen, die ihre Entstehung der Betrachtung verwitterter Bauwerke, zerbröckelnder Ruinen, uralter Gräberstätten u. s. w. verdanken, höchstens historische Teilnahme an einer in den Schofs der Ewigkeit hinabgerauschten grofsen Vergangenheit; aus einigen weht uns ein frischer Lebenshauch entgegen, oder es überrascht in manchen irgend eine sinnige Beziehung zur Natur. So scheint ihm z. B. die „Notre Dame de Paris“[1]) mit ihrem düsteren Gemäuer nicht recht in das heitere, lichte Frühlingsbild zu passen, und er vergleicht sie in paradoxer Weise mit einem Nachzügler aus der trüben Winterszeit, mit einer „verspäteten Krähe, die blind hinein in den blühenden Mai“ stiert.

„Colosseum und Rotunda“[2]) beschwören vor des Dichters Blick jene grofse Vorzeit herauf, in der diese gewaltigen Bauwerke geschaffen wurden. In der Folgezeit hätten zelotische Barbaren ihre Zerstörungswut daran ausgelassen, bis das Christentum auch an diesen Stätten sein Siegeszeichen, das Kreuz, aufgepflanzt habe. So seien Colosseum und Rotunda in christliche Kirchen umgewandelt worden und von dem „weiseren Papst“ durch „den Altar und durch Heiligenbilder still vor der letzten Gefahr“ geschützt worden. Dennoch dünkt es dem Dichter, der dem Christentum überhaupt feindlich gegenüber stand,

„ . . . als hätt' man erschlag'nen Titanen
Nach dem Tode das Kreuz noch auf die Stirn gebrannt“.

Wie August Sauer in seinen „Proben eines Kommentars zu Grillparzers Gedichten“[3]) hervorhebt, hat Hebbel „das

[1]) Sg. II. 148.

[2]) Sg. III. 359.

[3]) Jahrbuch der Grillparzergesellschaft, hrg. von C. Glossy, Wien 1897, VII. Jahrgang, S. 58 ff. Im Gegensatz zu Grillparzer und Hebbel sprachen sich für das Kreuz im Kolosseum aus: der katholische Maler Führich 1827 und der protestantische Kirchenhistoriker K. v. Hase, Erinnerungen an Italien in Briefen an die künftige Geliebte (1890).

Bild höchst wahrscheinlich ganz unabhängig von Grillparzer geprägt". Dieser sprach einen ganz ähnlichen Grundgedanken in seinem Gedicht „Die Ruinen des Campo Vaccino in Rom" aus, wodurch er mit der Zensur in unheilvolle Verwicklung geriet. Diese Grillparzersche Parallele, auf die zuerst Max Koch in seiner Festrede „Franz Grillparzer" hinwies,[1]) umfafst die Verse 97 bis 128 des genannten Gedichtes.

„Auf dem Kapitol"[2]) gedenkt Hebbel der Manen des grofsen Cäsar, und auf der „Via Appia"[3]) läfst er beim Anblick der uralten Gräber, welche die Römer ihren Toten an den Strafsen zu „erhöhen" pflegten, den sinnend vorüber wallenden Wanderer dem Bewufstsein seiner Lebenskraft und Lebenslust freudigen Ausdruck verleihen:

„ . . . wenn mir auch wenig
Nur gehört, mir gehört viel, mir gehört noch kein Grab!"

Dem „Epheu am Grabe der Caecilia Metella"[3]) widmet der Dichter äufserst sinnige Verse: Man habe den Epheu verklagt, er solle die von ihm umstrickten Bäume entseelen. Doch er, der Dichter, spreche ihn von dieser Beschuldigung los und ledig, da er ja sogar Steine belebe. Sei es doch ein reizvolles Wunder, das er vollbringe, „grünt doch das traurige Grab".

Das Epigramm „La chiesa sotterranea dei Cappuccini a Roma"[3]) giebt in ergreifender Weise die Dämmer- und Schauerstimmung wieder, die einer Totengruft eigentümlich ist. Man mufs selbst schon solche Stätten besucht haben, um den vollendet realistischen Stimmungszauber, der in diesem Epigramm lebt und webt, völlig geniefsen und würdigen zu können. „Von der farbigen Wand" schimmern bleiche, zu Sternen und Blumen verflochtene Menschengebeine herab. Um „dämmernde Nischen", in denen mancher Erdenwaller, „wie im Leben, bekleidet", den letzten Schlummer schläft, sind grinsende Totenschädel hoch aufgestapelt. Zu diesem Ort der Ruhe stimmt auch so recht der den Fremden geleitende Mönch, ein

---

[1]) Frankfurt 1891, Berichte des freien Hochstifts, S. 14.
[2]) Sg. III. 360.
[3]) Sg. III. 361.

lebendes „Memento mori". Der Welt und ihren Wonnen ist auch er bereits abgestorben, und lächelnd sagt er: „dereinst werde ich ruhen, wie sie!" Doch das heifsblütige Weltkind, dessen lebensfrohes Herz sich im Reiche des Todes beengt und bedrückt fühlt, begrüfst tief aufatmend die wenigen Zeichen des frischen Lebensstromes da draufsen, die in die Dämmernacht und Grabesstille sich stehlen. Freudig lenkt es darum von all dem feuchten Moder und rieselndem Staube den ernsten Blick hinweg auf die Lichtflut des Sonnenscheins, die durch die niedrigen Fensterluken einströmt, und sein Ohr lauscht dem einzigen, hier hörbaren Laute der Aufsenwelt: dem sanften Plätschern des Springquells im Klosterhofe.

Und diese unverwüstliche Lebenslust, jener Drang sich auszuleben, hat den Dichter bis in seine letzten Lebensjahre nicht verlassen. Überraschend war es für ihn, als er im November des Jahres 1860 neben dem Stuttgarter Dome eine Totenhalle besuchte und dieses sein „Memento vivere"[1]) auf einem Grabmal ausgesprochen fand. Er berichtet hierüber an seine Gemahlin[2]): „Eine uralte Inschrift traf mich besonders, sie lautete auf deutsch: Steh, Wanderer, und lerne leben vom Toten!"

Die erhabene Gröfse des Sankt Petersdomes hat der Dichter wie jeder andere Staubgeborene bewundernd angestaunt, wie wir aus Briefstellen wissen. Im Epigramm „Die Kuppelbeleuchtung zu Rom"[3]) spiegelt sich der tiefe Eindruck, den dieser „Gigant von Stein" auf ihn machte, in entsprechend grofsartiger Weise wieder. Hier haben wir die ganze Eigenart Hebbels mit ihren Vorzügen und Fehlern. Nicht an der Schilderung der Einzelheiten, des Kleinen, bleibt des Dichters Blick haften: ein Fehler, in den das geringe Talent so leicht zu verfallen pflegt; er liebt die Grofszügigkeit.

„Bei Betrachtung bedeutender Kunstwerke", so sagt er am 13. April 1837 in seinem Tagebuche,[4]) „am Einzelnen haften zu können, ist das Zeichen eines mittelmäfsigen Kopfs.

[1]) Vgl. das Gedicht „Memento vivere", Sg. III. 233.
[2]) R. M. Werner: Nachlese zu Fr. Hebbels Briefen, Bd. II. 129.
[3]) Sg. III. 363.
[4]) Tgb. I. 59.

Dagegen ist es aber ebenfalls Zeichen der Mittelmäſsigkeit eines Kunstwerks (dichterischen oder plastischen), wenn man über das Einzelne nicht hinaus kann, wenn es sich dem Ganzen gewissermaſsen in den Weg stellt."

So schildert uns Hebbel in dem bewuſsten Epigramm den Petersdom nicht in seinen einzelnen Teilen, von Grund auf bis zum blinkenden Kuppelkreuz, und in seiner starren, steinernen Ruhe. Er zeigt ihn uns, umstrahlt von der Glorie einer Fackelbeleuchtung, umlodert, wie er in einem Briefe an Elise Lensing sagt, von einem „Flammenfrühling, den die Nacht auf einmal gebiert". Wie eine Schlange ringelt sich die Feuergarbe empor. Ihr greller Schein stellt den milden Lichtglanz des Mondes, des „frommen Versilb'rers" der Peterskuppel, in Schatten. In echt dichterischer Weise redet er das Gebäude an, als ob es belebt wäre:

„. . . Du stehst nicht erschrocken, die Flamme
Zittert, statt deiner, sie friert, gern auch entschlüpfte sie dir;
Aber du hältst sie, sie soll den Vorwitz büſsen, verwegen
Aufgekrochen zu sein an dem Giganten von Stein "

Allerdings ist hier der Dichter im Individualisieren zu weit gegangen. Seine namentlich in den Dramen hervortretende Sucht zum Absonderlichen, Paradoxen hat ihn auch im vorliegenden Epigramm verführt. Das Zittern der Flamme damit erklären zu wollen, daſs sie friere, geht denn doch über jede sonst zulässige dichterische Lizenz hinaus und muſs auf den Leser, der sofort an die Grundeigenschaft des bewuſsten Elementes denkt, befremdend wirken. Ferner, sich den „jüngsten der Blitze" als „Nestling" vorzustellen, der auf den Petersdom sich „gar des Angriffs erkühnt" habe, der aber von dem Gebäude wie von einem Lebewesen festgepackt und als Mantel (?) umgeschlagen wird, damit er verkünde, Sankt Peter habe nichts weiter, als das Ende der Welt zu scheuen: ist ebenfalls gezwungen und unklar. Ganz im Sinne der von Lessing im „Laokoon" ausgesprochenen Norm, der Dichter solle durch Handlung schildern, läſst Hebbel im Epigramm „Auf den Dom zu Sankt Stephan in Wien"[1]) das Bild dieses „altehrwürd'gen Symboles der wahren Einheit und

[1]) Sg. III. 345.

Eintracht“ vor unserm geistigen Auge erstehen. Ein geschäftiges Treiben entwickelt sich plastisch greifbar. Wir sehen den Dombaumeister, „des Genius irdischen Herold“, den Plan entfalten, den er fromm und begeistert in stiller Weihestunde ersonnen. Seiner überlegenen Geistesgröfse und seinem gebietenden Winke gehorcht das durch Dienstbarkeit sich adelnde Handwerk, wie „auch die stolze Kunst.“ Und so wird dieses „harmonische Leben“ und dieser „fröhliche Austausch der Kräfte“ stetig erneut und fortgepflanzt, „und von Geschlecht zu Geschlecht schlingt sich das heilige Band.“

Auch „Das römische Pantheon“ in seiner harmonischen Vollendung verfehlte nicht seinen Eindruck auf das für alles Grofse und Schöne empfängliche Gemüt des Dichters. In diesem Wunderbau habe „die erhabenste Kunst“, wenn auch „in gemessenen Schranken“, endlich ihr Ziel erreicht und ruhe „hier in sich selber sich aus“. Hebbel personifiziert nun die Kunst. Schaudernd blicke sie rückwärts auf den langen, schon zurückgelegten Pfad „und schwindelnd vorwärts“. Denn sie zweifle, ob ihr beim weiteren Auffluge gleich grofse Erfolge beschieden sein werden.

Einige Epigramme sind berühmten Skulpturen und Gemälden gewidmet. So denkt Hebbel „Vor dem Laokoon“[1]) an Michel Angelo und Raphael. Der grofse Bildhauer habe im Laokoon ein Vorbild und „Gegengewicht“ begrüfst, kraft dessen er mit dem der Schönheit des Apollo nacheifernden Raphael den Wettbewerb wagen durfte.[2]) Die Laokoongruppe zeige allerdings deutlich, „was die Wahrheit vermag“. Deutlicher jedoch zeige sie, „dafs sie nicht alles vermag.“

In diesem Schlufsgedanken scheint mir Hebbels ureigenstes künstlerisches Selbstbekenntnis enthalten zu sein: er ist fest überzeugt davon, dafs in einem Künstlergeiste mit dem unermüdlichen Ringen nach Wahrheit das Streben nach Schönheit sich paaren müsse, um ein harmonisches Ganzes schaffen zu können. Für Hebbel bedeutet diese Erkenntnis, wie bereits angedeutet wurde, einen Kampf, woraus ihn seine aus Gegensätzen

[1]) Sg. III. 364.

[2]) Den Gegensatz zwischen Raphael und Michel Angelo stellte Hebbel auch in seinem „Michel Angelo“ dar.

bestehende innere Veranlagung selten als Sieger hervorgehen liefs.

Der im Epigramm „Die Herme“ [1]) erwähnte Werdeprozefs dürfte selbst den scharfsinnigsten Köpfen als ein unlösbares Rätsel erscheinen. Wie kann das Chaos, ein wüstes Gemisch von Gegensätzen oder Stoffen der verschiedensten Art, die, wie der Dichter selbst sagt, in „unendlichem Kampf“ mit einander begriffen waren, „von sich selbst sich befrein“?

„Vor Raphaels Galatea“ [2]) wird sich Hebbel bewufst, dafs ein hervorragendes bildnerisches Genie nur von einem gleichbedeutenden Dichtergenius vollauf gewürdigt werden könne, und umgekehrt. Die Künstlerheroen Shakespeare und Raphael sind hier gemeint. Das Epigramm schliefst mit einem Wunsche, bei dessen Erfüllung diejenigen Geister arg benachteiligt werden würden, die von Natur aus eben keine Genies, sondern höchstens Talente sind.

Von einem so köstlichen Bilde, wie von der „Alexanderschlacht“ [3]) könnten die Maler, so ruft er diesen in dem den Namen des erwähnten Bildes tragenden Epigramm zu, das Geheimnis lernen, „wie sich die Fülle des Stoffes paart mit der Gröfse der Form.“ Hebbel meint hier wiederum den auch seinem Schaffen eigentümlichen grofszügigen Stil, worin das Genie in wenigen, aber vielsagenden Linien das spielend zum Ausdruck bringt, was das mühevoll arbeitende kleine Talent selbst nicht in umständlicher Breite und durch unendlich viele kleine Einzelheiten treffend und erschöpfend wiederzugeben vermag.

Die bis ins einzelnste gehende realistische Gebeweise der niederländischen Maler regte Hebbel an, im Epigramm „Niederländische Schule“ [4]) in einer nach meinem Empfinden übertriebenen und zu derb-realistischen Weise darüber sich zu äufsern. So spottet er: Der Meister spuckt aus, und begeistert

[1]) Sg. III. 364, 2.

[2]) S. 366, 1; vgl. das Epigramm „Einmal wieder vor Raphaels Madonna“ (IV. 188.) und Werner, Nachlese, Bd. II. 86. Brief an Christine Hebbel, Weimar 22. VI. 58. Schon am 13. X. 38 (Tgb. I. 105) sagt er: „Bilder der gröfsten Maler, Raphaels, Correggios, kommen mir nie aus dem Gedächtnis, eben weil sie dargestellt sind; andere kommen gar nicht hinein“.

[3]) Sg. III. 366.

[4]) S. 396.

kopiert sein Schüler den Auswurf. Wenn nun vollends der Beschauer dieses „Stilllebens“, weil er den „artistischen Schmutz“ für wirklichen hält, von dem natürlichen Gefühl des Ekels gepackt wird und „mit einem Pfui zum Schnupftuch“ greift, dann fühle sich solch ein Künstler für sein Streben, der Natur möglichst nahe gekommen zu sein, reich belohnt und verlange in stolzer Überhebung, „dafs man, wie Zeuxis, ihn ehrt.“ In diesem Epigramm ist das Unschöne und Abstofsende denn doch auf die Spitze getrieben. Wer jedoch mit gewissen neueren Dichtern und Litterarhistorikern der Ästhetik des Häfslichen zuneigt, wird vielleicht an dem widerwärtigen Bilde keinen Anstofs nehmen.

„Vor einem Rembrandt“[1]) fühlt sich der Dichter von den wilden, riesigen Zügen, „hervor aus der Finsternis brechend“, mächtig ergriffen. Beim Beschauen eines solchen Gemäldes wird eine verwandte Saite in seinem Innern zum Schwingen und Klingen gebracht: seine Neigung zum Düstern, Geheimnisvollen, Rätselhaften. Das Bild macht auf ihn den Eindruck, „als bekäme die Nacht plötzlich hier selbst ein Gesicht.“ — Mit dem höchste Lebens- und Seelenwahrheit erstrebenden Naturalismus Rembrandts scheint mir Hebbels ausgesprochen nordisch-herbe, knorrige Eigenart vieles gemein zu haben. Was Chamberlain von dem grofsen niederländischen Maler sagt,[2]) gilt auch von Hebbel: er blieb sich selbst treu. Der Schöpfer der gewaltigen Nibelungentrilogie ist aufser dem besonders im „Faust“ deutschem Volkscharakter sich zuwendenden Goethe der erste deutsche Dichter, der sich von dem bisher auf seinen grofsen Vorgängern lastenden Banne der Antike völlig frei machte. In ihm nächst Goethe hat die Eigenart und kraftvolle Frische des germanischen Stammes den bis jetzt gewaltigsten Dichter und Verherrlicher gefunden.[3]).

---

[1]) Sg. III. 396.

[2]) Houston Stewart Chamberlain, Grundlagen des 19. Jahrhunderts, München 1899, Bd. II. 993. 94.

[3]) Vgl. Friedr. Hebbel. Drei Studien von Johannes Krumm. Flensburg 1899. S. 36: „Hebbel war wahrhaftig von Natur kein Grieche, aber vielleicht desto mehr ein Germane, denen es immer schwer geworden ist, Kraft und Schönheit mit einander zu vereinigen“.

Was auf Hebbels Künstlergeist jedoch am nachhaltigsten und gewaltigsten wirkte und immer gewirkt hat, „das ist die göttliche Natur".[1]) Um diese Behauptung mit klassischen Beispielen zu belegen, brauche ich nur an Gedichte wie „Opfer des Frühlings"[2]) und „Liebeszauber"[3]) zu erinnern, in denen sich Natureindrücke in der herrlichsten künstlerischen Vollendung widerspiegeln. Man gedenke auch jener grofsartigen Schilderungen von Gewittern[4]) und anderen Naturerscheinungen[5]) in den Tagebüchern, an die poesiedurchtränkten Reiseberichte aus Italien. Vor allem erfüllte der tief gesättigte, wunderbar leuchtende Azur des italienischen Himmels,[6]) im Vergleich zu dem das Blau des nordischen ans Grau zu grenzen scheint, Hebbels Seele mit Entzücken. So auch die verschwenderische Blütenfülle, womit des Südlandes Lenz die Fluren, wie weiland Kaiser Heliogabalus seine Gäste,[7]) mit Veilchen zu überschütten und umschmiegen pflegt. An einem schönen Tage kann daher sein Blick nicht auf dem immer mehr zur Ruine zerfallenden Rom haften bleiben. Der ewig zeugenden, üppig sprossenden Mutter Natur ist er zugewandt, die in diesem Wunderlande mit dem edelsten und herrlichsten Pflanzenschmuck, mit Myrte und Lorbeer, sich selbst krönt. Auch im köstlichen Schatten ihrer immergrünen Zweige wallt und schäumt der Quell frischen Menschenlebens, das „zu Liebe und Krieg" sich hier angesiedelt hat. Aber erst die alles umfassende, überwölbende Himmelskuppel verbürgt dem ihr Blau widerstrahlenden Dichterauge „die ewige Stadt"[8]).

Im kühlen, dämmrigen Park der „Villa Medicis"[9]) umschwärmt ein „holdes Bienchen" den Dichter, der unter blühenden Lorbeerbüschen erquickende Rast hält. Emsig um-

---

[1]) Tgb. II. 128.

[2]) Sg. III. 142—146.

[3]) S. 31.

[4]) Vgl. z. B. Tgb. I. 22, 29, 108 u. s. w.

[5]) S. 28. Abendbeleuchtung; S. 29. Sonnenuntergang u. s. w.

[6]) Tgb. II. 128.

[7]) Vgl. Sg. III. 358. „Italiens erster Grufs".

[8]) Ebd. „Rom".

[9]) Sg. III. 362.

surrt es ihm Wange und Mund, und er ruft ihm scherzend zu: Honig könne er ihm nicht darbieten. Den vermöge höchstens ein schelmisches Mädchen von seinem Munde zu nippen. Wolle aber das Tierchen ihn etwa dafür strafen, dafs er nur ein gewöhnliches Menschenkind und nicht eine lockende Rose des Thales sei; oder stehe er von altersher in des Bienchens Schuld, weil er ihm vielleicht damals als Blume den Trunk geweigert: dann möge es ihn vorher doch genauer betrachten, ob es an ihm nicht Wunden entdecken könne, die ihm stärkere Feinde mit schärferem Stachel früher geschlagen hätten. Ruhig möge es sich auf diesen vernarbten Wunden nieder lassen. Er wolle kaum zucken; doch das arme Bienchen dauere ihn: es werde zugleich mit dem Stiche sein Leben lassen müssen.

Neben dieser schlichten und doch poetisch-innigen Zwiesprache, die der Dichter mit der unvernünftigen Kreatur hält, dürfte wohl auch besonders der hier so reizvoll dem Ganzen eingefügte, an den Glauben von der Seelenwanderung anklingende Zug Beachtung erwecken. Es ist möglich, dafs des Dichters Anschauung von dem Leben nach dem Tode sich mit jener uralten Lehre berührte.

Im Epigramm „Ein Scirocco-Tag in Rom“[1]) versteht er es meisterhaft, die dumpf und bleiern schwer auf allen Lebewesen lastende Glutstimmung eines solchen Tages der Plage auszumalen. Die Welt scheine sich in Flammen zu verzehren. Der Meeresflut, die sonst mit feuchtem, kühlendem Hauche den Sonnenbrand zu lindern pflegt, entwalle schwüler Brodem. Dieser Gluthauch verleihe zwar der Orange ihre überquellende Reife, koche das edle Traubenblut und erfülle es mit Feuergeist; doch dem Menschen, welcher der Gewalt elementarer Naturkräfte gegenüber ohnmächtig und hilflos ist, drohe er den Lebensodem und die Hoffnung zu rauben, jene herrlichen Früchte noch kosten und an dem würzigen Weine sich laben zu dürfen. Schon das Atmen allein empfinde man als Arbeit, und kaum rege sich in der beengten Brust der leise Wunsch, aus dem dumpfen Schlummer zu erwachen, der wie ein Vorbote des Todes alles Leben in starre Bande schlägt.

---

[1]) Sg. III. 365.

Welch' innige Beziehung der Natur zum Menschenleben, und somit welch' eigenartigen Hauch zartester Poesie empfindet man bei Lesung des köstlichen Epigramms „Villa reale a Napoli"![1]) Die Abendluft spielt in den dunklen Bäumen am nahen Seegestade. Dort scharen sich liebreizende Frauengestalten zu einem glänzenden Flor zusammen, um dem „Strom melodischer Klänge" zu lauschen, die „zwischen Wonne und Weh jedes empfängliche Herz" wiegen. Den erhabensten Ton aber mischt in dieses liebliche Konzert das halb verhaltene, dumpfe Donnern der Meereswogen, die, vom Winde geschwellt, am Gestade brandend zerstieben. Es ist, als ob die „gewaltigen Akkorde der rollenden Sphären" fürs menschliche Ohr zur sanften Musik sich gedämpft hätten.

An diesem Gedicht ist einmal die vollendete Plastik des Ausdrucks zu bewundern. Ein jedes Wort ist wohl erwogen und kaum durch ein besseres zu ersetzen; jedes zeichnet, es bringt gleichsam seine eigene Atmosphäre mit sich. An diesem Gedichte bewahrheitet sich jener tiefe Ausspruch Hebbels:[2]) „Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird; ein Geheimnis mufs immer übrig bleiben, und läge das Geheimnis auch nur in der dunklen Kraft des entziffernden Wortes. Im Lyrischen ist das offenbar."

Um jenes künstlerisch feine „Zeichnen" dieses Epigramms ins rechte Licht zu stellen, vergleiche man mit ihm z. B. ein Epigramm von Platen, das ebenfalls den Zweck hat, dem Leser eine eigenartige Örtlichkeit zu vergegenwärtigen, wie das Gedicht „Die Insel Tino bei Palmaria":

„Myrtengebüsch, Steineichen, in Trümmer zerfallenes Kloster,
Leuchtturm, felsige Bucht, liebliche Welle des Meers".

Wohl bei den meisten, auch bei den weniger auf tiefe poetische Züge achtenden Lesern, wird solch ein „Gedicht" einen ähnlichen Eindruck hervorrufen, wie ihn etwa ein Theaterprospekt macht. Schon durch dieses eine Beispiel finden wir die von Hebbel in seinem Epigramm „Platen"[3]) ausgesprochene

[1]) Sg. III. 368.
[2]) Tgb. I. 93. (3. IV. 38.)
[3]) Sg. III. 409.

Behauptung bestätigt, dafs jenem grofsen Verskünstler nur eines fehle, nämlich „die sanfte Wallung des Lebens“, welche die äufsere Form mit der inneren verschmilzt und so die Schöpfungen der Kunst wie Gebilde der Natur wirken läfst. Allerdings ist es auch Hebbels dichterischem Streben nicht oft vergönnt gewesen, diese Wirkung zu erreichen.

Mit der vollendeten Plastik der Naturschilderung aber vereint sich in dem genannten Hebbelschen Epigramm auch eine wunderbar weiche und klangvolle Melodik der Sprache und des Rhythmus. Hebbel hat hier wie bei seinem wundervollen, durch den italienischen Lenz angeregten Gedicht „Opfer des Frühlings“ nicht nur versucht, „auf dem Instrument unserer Sprache zu spielen, sondern dies Instrument selbst reiner zu stimmen“.[1]) Er hat, das fühlt man deutlich, auch dies Gedicht „bis ins Einzelne und Kleinste durchkomponiert“ und „nicht blofs Wort gegen Wort und Silbe gegen Silbe, sondern Vokal gegen Vokal abgewogen und die Verse wie im Contretanz gegen einander geordnet.“ So beobachte man in dieser Beziehung die fein abgetönten, assonierenden hellen Vokale, welche die milde, wehmütig-süfse Abendstimmung vortrefflich malen; ferner in den folgenden Versen die beabsichtigte Wahl des halbdunklen Vokales o, der jenes halb verhaltene Donnern der Meeresbrandung gleichsam wie das gedämpfte Sausen einer Seemuschel wiederklingen läfst. —

Aufser solchen Bildern, die den Reiz der italienischen Natur vor Augen stellen, überraschen auch andere, allgemeiner gehaltene, durch eigenartige Gedanken und feine poetische Züge.

So giebt das Epigramm „Totenopfer“[2]) trefflich den wehmütigen Stimmungszauber eines im Sommerfrieden träumenden Totenackers wieder. — Eine höchst eigenartige Lebenssituation, in innigem Bezuge zur Natur, entrollt das „Wüstenbild“.[3]) Hoch in der regungslosen Luft, über der endlos weiten Sandwüste zieht ein Geier seine geisterhaften Kreise und späht

---

[1]) Br. I. 366. (Rom 30. III. 45.)

[2]) Sg. III. 347.

[3]) Sg. III. 348; vgl. Werner, Hebbels sämtliche Werke Bd. I. S. 412: „ad. Bethulien“ u. s. w. Im Gegensatz hierzu vergleiche man Freiligraths Wüstenpoesie.

nach Beute aus. Unter ihm, drunten im heifsen Sandmeer wankt ein halb verschmachteter Wanderer daher. Beide leiden physisch unsagbar: jener Raubvogel vor Heifshunger, jener Mensch vor Durst. Plötzlich werden beide Lebewesen einander gewahr und brennen vor Begierde, „zusammen zu treffen“. Denn das Fleisch des Wanderers könnte mit einem Male den Hunger des Geiers, das Blut dieses den Durst des ersteren stillen. — Ein echt Hebbelsches Bild, voll grausig packender Tragik, daraus uns ein schriller Mifston aus des Dichters eigenen Lebensschicksalen widerzuklingen scheint.

Ein wie warmherziger Tierfreund Hebbel war, beweisen Epigramme wie „Schwalbe und Fliege“,[1]) „Als ich einen toten Vogel fand“[2]) und „Die Nachtigall“.[3]) Der dem letzteren zu Grunde liegende Gedanke erscheint jedoch recht gesucht und gekünstelt: Die kleine Sängerin habe entzückend geschlagen und jedes empfängliche Herz gerührt. Aber zu schnell mit zu ängstlichem Schnabel habe sie ihr Blatt vom Lorbeer herunter gerissen. Wenn sie es nun auch im Winde festhalte, so sei sie doch dafür verstummt.

Gelegentlich der Abfertigung einer Skribentenseele, welche des Dichters „Angelo“ zuerst überschwänglich gelobt und dann mit Füfsen getreten habe, bekennt Hebbel[4]) gegenüber dem ihm gemachten Vorwurfe, dafs er die freie Natur suche, „wie Kinder die Brust“: er sei von jeher ein Freund der freien Natur und nicht des Stubenhockens gewesen. Wie der alte Homer streife er auf den Fluren herum.[5]) Des Lenzes erstes Veilchen und des Herbstes letzte Aster hole er sich heim.

[1]) Sg. III. 349; vgl. z. B. Tgb. II. 455, 500, 510, 511 u. s. w. Vgl. Blätter für litt. Unterhaltung. Jahrg. 1868. Bd. I, S. 318: „Hebbel und sein Eichkätzchen“, Auszug aus einem Aufsatz „Friedrich Hebbel“ von Ludwig Foglar. Österreichische Gartenlaube 1868. Vgl. ferner: Erinnerungen an Hebbel von Ed. Kulke, Wien 1878. S. 26—30. Der Verfasser weist auch auf jene Stelle in „Krimhilds Rache“ (Akt I, Scene 3 und 4) hin, „wo Krimhild ihre Eichkätzchen und Vögel füttert, da Ute in deren Zimmer tritt, um sie auf die Werbung Etzels vorzubereiten.“

[2]) Sg. III. 461. 2.

[3]) Sg. III. 459. 2.

[4]) Sg. III. 433. „Auch einmal dem Wicht eine Antwort.“

[5]) Werner, Nachlese Bd. I. 263. (17. XII. 48. An L. Gurlitt) „Du weifst, ich mache mein Bestes auf der Strafse.“

Selbst wenn Stürme und Regenschauer ihn umtosen, pflege er seine altgewohnten, gedankenvollen Gänge in Gottes freier Natur nicht einzustellen. Überdies hätten nie Mauern und Wände oder der Druckergesell den Dichtern als Musen gedient, und nicht sei es des Dichters Art, in dumpfiger Werkstatt wie etwa der Weber im Schweifs seines Angesichtes zu schaffen, sondern die göttliche Natur sei es, die in tausend Stimmen zu ihm spreche. Selbst Wind und Welle brächten ihm geheimnisvolle Kunde, und als Schreibtäfelchen reiche ein Blütenblatt aus, das ihm ein Lilienkelch darbiete. In wie sinniger und wundervoller Weise kommt in diesem Epigramm das Bekenntnis des Dichters zum Ausdruck, dafs er der Natur den gröfsten Dank zolle, in deren Wunderwalten sein Geist sich freudig und liebevoll versenkt.

Dem still im Verborgenen blühenden und doch so köstlich duftenden Veilchen ist Hebbel besonders hold. So wissen wir,[1]) dafs er die meisten Hexameter seines idyllischen Epos „Mutter und Kind" während des Veilchenpflückens gedichtet hat. Seine besondere Vorliebe für die zarte Frühlingsblume spricht auch das Epigramm „Die Veilchen"[2]) deutlich aus. Die Veilchen wolle er, so heifst es im Epigramm „Schön und lieblich"[3]) „zum Straufse gereiht", doch die Rose allein. Denn drei Grazien gebe es; aber nur eine Venus. Ungemein zart und duftig ist das Bild, das Hebbel im Epigramm „Im Frühling"[4]) festhielt. Von ferne nähert er sich einem über und über blühenden Baume, vor dessen Blütenwolke Zweige und Laub verschwinden. Dem Blick des Dichters erscheint sein Wipfel wie „ein magischer Kreis, leicht in den Äther gehaucht." Ebenfalls auf einem seiner stillen Spaziergänge kommt er an einem mit eisernen Gittern und Thoren umhegten Garten vorüber, in dem herrliche Rosen blühen.[5]) Dem Wanderer, der frei

---

[1]) Tgb. II. 428. (15. IV. 56); vgl. E. Kulke a. a. O. S. 25 f. Kulke weist auch auf eine Stelle in „Siegfrieds Tod" (Akt II, Scene 6) hin, „wo die Walküre Brunhild zum ersten Male ein Veilchen erblickt, das Einzige, was sie in dieser ihr fremden Welt zu entzücken vermag."

[2]) Sg. III. 454.

[3]) Sg. III. 383. 1.

[4]) S. 456. 2.

[5]) S. 446. 1.

seine Strafse zieht, scheinen da die schönen Blumenkinder in ein Gefängnis eingeschlossen zu sein, und er bedauert sie deshalb in naiver Weise.

Auch im stillen Gemache hegt und pflegt der sinnige Naturfreund die zarten Kinder Floras und knüpft seine eigenartigen Gedanken an ihr Wesen und ihr Weben. Trete man z. B. in ein Zimmer, worin die bescheidene Reseda blüht, so ströme einem süfser Wohlgeruch entgegen. Sobald man aber ein Paar Minuten darin verweile, spüre man ihn nicht mehr. Warum gehe es uns doch ebenso mit der Welt, so fragt der Dichter. Die beiden ersten Verse dieses „Im Grofsen wie im Kleinen“ [1]) betitelten Epigramms sind in Bezug auf den poetischen Ausdruck zu loben. Die beiden letzten aber weisen störende prosaische Wendungen auf, wie: „ein paar Minuten“ und „Warum geht's uns doch so mit der Welt?“ Und doch wird durch die in diesen beiden Versen enthaltene Beziehung zum Weltlauf die Grundidee des Epigramms vertieft. Ein ähnlicher Gedanke fand bereits in einem der Goethe-Schillerschen Xenien schlichten, aber einwandfreien Ausdruck. Das „M. R.“ überschriebene Epigramm lautet:

„Sagt, was füllet das Zimmer mit Wohlgerüchen? Reseda,
Farblos, ohne Gestalt, stilles und zierliches Kraut.“

Fast immer, wo Hebbel Kunst- und Natureindrücke dichterisch gestaltete, wufste er eine innere Beziehung zum Menschenleben herzustellen. Auch für die ewig wechselnden Bilder und vielgestaltigen Erscheinungen des Menschenlebens selbst hatte er stets ein offenes und scharfes Auge und gab manchem eigenartigen, aus dem Strome des Lebens geschöpften Vorgang trefflichen epigrammatischen Ausdruck.

So führt er uns in einem längeren Epigramm in dramatisch bewegter Weise das Trauergepränge „Bei der Bestattung des Herzogs von Augustenburg“ [2]) in Kopenhagen und die daran teilnehmende, bunt durcheinander wogende Volksmasse vor Augen. Dumpf und schwer hallen die Totenglocken von den Türmen. Doch die leichtlebige Volksmenge, die sich

---

[1]) Sg. III. 454.
[2]) Sg. III. 352.

überall bereitwillig einfindet, wo es etwas zu schauen giebt, feiert die Feste, wie sie fallen. In diesem Sinne gilt ihr eine Totenfeier oder eine Hochzeit gleich viel. „Männer und Weiber“, selbst der „Greis mit silberhaarigem Scheitel“, der doch dem Rande des Grabes nicht mehr allzu fern steht, wie „das quellende Kind dort auf dem Arme der Magd“: alle sind nur von dem einen Gedanken beseelt, ihre Schaulust zu befriedigen; die stolzen Karossen, die umflorten Pferde „und die Lakaien im Staat“ zu bewundern. Nur der Dichter, dessen Blick tiefer sieht, und dessen Sinn tiefer empfindet als der am Oberflächlichen, am äufseren Schein haftende Blick des Alltagsmenschen, sieht im Geiste durch den Sargdeckel und schaut das wächserne Antlitz des Leichnams „mit seinem geschlossenen Auge“. Allein auch er, der mit allen Fasern seines Herzens am Leben hängende Mensch, hat das „lehmerne“ Totengesicht bald wieder vergessen, als ein lächelndes Mädchen, selbst ein Bild knospenden, frühlingsfrischen Lebens, seinen Weg kreuzt, ihm vertraulich wie eine alte Bekannte winkt, ihn so seinen düsteren Gedanken entreifst und dem Leben zurückgiebt.

Wie stark der Drang dem Menschen eingeboren ist, sich auf Erden auszuleben und so lange als möglich ans Leben sich festzuklammern, verkündet auch das Epigramm „Der Greis“.[1])

Wie eine erschütternde Klage über die Unvollkommenheit und unerbittliche Härte des Schicksals mutet das eigenartige, für Hebbels problematisches Denken bezeichnende Epigramm „Der Phönix“[2]) an.

In heiterer Weise kennzeichnet Hebbel im Epigramm „Neapolitanisches Bild“[3]) die Gutmütigkeit und Naivität des Neapolitaners. Des Dichters Nachbar, ein Schmied, hämmert fleifsig in seiner Werkstatt. Da tritt bedächtig ein Almosen heischender Mönch hinein, und der gutmütige Handwerker giebt ihm willig den durch die frühe Arbeit noch kaum verdienten Groschen. Dafür dankt ihm der Mönch zwiefach. Zuerst reicht er ihm die Madonna zum Kusse hin und darauf seine Dose

[1]) Sg. III. 353.
[2]) Sg. III. 356.
[3]) S. 369.

zum Schnupfen. Der wackere Schmied küfst denn auch in aller Ehrfurcht das Bild und nimmt dann „ruhig die Prise darauf.“ Solcher humorvoller Stücke, die unwillkürlich dem Leser ein leises Lächeln abfordern, weist die Hebbelsche Epigrammenlese nicht viele auf, wenn auch im allgemeinen die Worte zutreffend sind, die er am 11. April 1846 an die Schwester seines Studienfreundes Emil Rousseau mit Bezug auf die Epigramme richtete:[1] „Ihnen werden sie schon aus dem Grunde gröfsere Befriedigung wie manches Frühere von mir gewähren, weil sie hellere Stimmungen ausdrücken. Ich glaube, Jonas, der Prophet, hat sich zuletzt an den Wallfischbauch gewöhnt und es sich bequem darin gemacht; wie sollte man sich nicht auch nach und nach an die Welt gewöhnen!“

Vollendet nach Form und Inhalt ist auch das Lebensbild, das der Dichter im Epigramm „Die sizilianische Seiltänzerin“[2] gezeichnet hat. Ein reizendes Mädchen, dessen lichtes Auge noch die Reinheit der fleckenlosen Kinderseele spiegelt, schlägt vor der Schaubude mit jugendlichem Ungestüm die Messingbecken, um recht viele Schaulustige zur Vorstellung einzuladen. Dabei zerquetscht es leider eines von den feinen Korallenperlchen der Schnur, die es um das zarte Hälschen sich gehängt, und die licht schimmernd von dem roten Gewande abstechen, das die knospenden Glieder umschmiegt. Traurig läfst die holde Kleine ihr Lockenköpfchen sinken und fleht stumm, aber mit beredtem Blicke ihre ältere Schwester um Mitleid an. Doch diese hat nur ein verächtliches Lächeln für ihren kindlichen „Schmerz um den zerschmetterten Tand“; denn sie hat schon Bess’res verloren, nämlich ihre Unschuld, die ihr Schwesterchen noch besitzt. Um ihre innere Erregung zu verbergen, wirft sie ihr Tambourin hoch in die Luft, „dafs es, gefangen, zerspringt.“

Gegenüber all’ diesen Sinngedichten, die durch Eindrücke bedeutsamer Schöpfungen bildender Kunst, durch Natur- und Lebensmomente hervorgerufen wurden, hebt sich in Hebbels Epigrammenlese eine besondere Gruppe ab, worin der Dichter „das Spezielle“ seiner „Lebens- und Weltanschauung mit mög-

---

[1]) Werner, Nachlese, Bd. I. 186.

[2]) Sg. III. 370.

lichster Ausschliefsung blasenhafter Einfälle des Moments niederzulegen" versucht hat.[1])

Eine Fülle reifster Lebenserfahrung und kerniger Lebensweisheit atmen die meisten dieser gnomischen Gedichte. Auch unter ihnen finden sich neben Epigrammen, die lediglich durch ihre eigenartigen und geistvollen Antithesen überraschen, einige Juwelen von klarster poetischer Reinheit und feinstem Schliff.[2]) Die meisten dieser Gnomen sind von einem herzgewinnenden Zuge milder Versöhnlichkeit, einige von einem Hauche stiller Entsagung durchweht. Manche scheinen etwas von der sonnigen Klarheit und Reife, von der selbstbewufsten, weisen Überlegenheit der Goetheschen Spruchdichtung an sich zu haben. Und doch, wenn man näher zusieht, mufs man gestehen, dafs Hebbel mit diesen Dichtungen einen ganz eigenherrlichen Standpunkt in der deutschen Epigrammenlitteratur einnimmt.[3])

Ein mit dem Lorbeerkranz gekröntes Menschenhaupt[4]) ist für den Dichter „ein gewaltiges Bild menschlicher Gröfse und Kraft!" Silberfäden ziehen sich bald durch den lockigen Scheitel; doch der Lorbeer ist unverwelklich, er ist das Sinnbild des Nachruhmes, des unsterblichen Namens.

Von dem Lorbeer, den die Mitwelt um seine eigne Dichterstirne geflochten hat,[5]) sagt Hebbel bescheiden, es sei ihm nicht verhafst, wenn alle Winde ihn zausen. Denn nur das Blatt gebühre ihm mit Recht, welches sie dem Lorbeer lassen. Doch neben diesem, der nur den Geistesheros zieren solle,[6]) trage der Mensch zu Zeiten auch andere Diademe. Sie sind symbolisch zu verstehen. Mit Blumenkränzen umwindet die Jugend ihre Schläfen in der Wonnezeit des Lebenslenzes.

---

[1]) Vgl. Werner, Nachlese, Bd. I. 210 (Wien 28. I. 47. An G. Kühne).

[2]) Vgl. Richard M. Meyer, Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1900. S. 285.

[3]) Vgl. Adolf Mager, Deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts. 29. Jahresbericht der 1. Staatsrealschule im II. Bezirk. Wien 1900. S. 18.

[4]) Sg. III. 372, 1.

[5]) S. 434, 1.

[6]) S. 386, 3.

Doch der leiseste Westwind, der herbe Hauch des Schicksals, entführt sie leicht. Vergänglich sind sie wie Blütenblust. Dornenkronen jedoch, schwer lastende Sorgen und Leiden, haften fest an der tief gebeugten Dulderstirne; selbst der gewaltigste Sturm vermag sie nicht zu lösen.[1]) Man solle jedoch nicht über den Weltlauf schelten und das Glück blind nennen.[2]) Gar mancher sei selbst blind, einzusehen, was zu seinem Heile, seinem Glücke frommt. Allerdings genüge wohl selbst für den Glücklichsten schon eine Minute, das Gute und Erfreuliche aufzuzählen, was ein Jahrhundert ihm brachte.[3]) „Des Lebens Höchstes"[4]) werde jedem zu teil, „wie schnell er auch stirbt": Mutterliebe. Und was der Mensch auch sonst noch gewonnen haben mag, das mufs er zwar teuer bezahlen[5]); wäre es auch nur mit der bangen Besorgnis: „Wie gewonnen, so zerronnen." Doch er dürfe den Mut nicht sinken lassen. Mag es hageln, und mögen die Perlen, die er ausgesät hat, unter Eis und Schnee für verloren gelten: Er hoffe auf die Sonne! Sie kommt gewifs![6]) Und selbst eine Krankheit, die ihm zur Prüfung auferlegt wird, werde von ihm als der einzige Weg „Zur reinen Freude am Dasein" gepriesen,[7]) „welche nicht wünscht, noch bedarf." Man könne zwar den Erlöser, den Tod, der sich sonst nicht bannen lasse, selbst herbeirufen.[8]) Doch sei es des Menschen unwürdig, an Selbstvernichtung zu denken.[9]) Er behaupte sich kraftvoll auf der Welt, trotzdem ihn andere nicht dulden möchten. Ein jeder Abend möge ihn ergreifen,

„als wär' er der letzte von allen,
Der nach unendlichem Kampf ewige Ruhe verheifst."[10])

---

[1]) Sg. III. 381, 3.
[2]) S. 377, 2.
[3]) S. 386, 2.
[4]) S. 377, 1.
[5]) S. 383, 2.
[6]) S. 402, 2.
[7]) S. 460, 1.
[8]) S. 372, 3.
[9]) S. 428, 2.
[10]) S. 374, 3.

Schon der Schlaf habe etwas Linderndes, Versöhnendes für den Dulder.[1]) Er sei der Vorgeschmack des Todesschlummers, „der genossene Tod.“ So schön sei das Leben gerundet, dafs alles zum Genufs werde. Es komme ja auch jene letzte Stunde von selbst, in der sich der ersehnte Frieden einstellt; in der man

„Wie von den einzelnen Mühen und Lasten des Lebens im Schlummer“

sich endlich im Tode ausruht.[2])

Solange der Mensch jedoch auf Erden weilt, möge er besonders an sich selbst mehr Gebrechen als an andern zu entdecken suchen. Dann werde ihm die rechte Selbsterkenntnis[3]) und „des Lebens ernstes Führen“ aufgehen. Er werde dann seine Tugenden für allgemeine des Menschen, seine Fehler jedoch für sein besonderes Teil halten.[4]) Manches Gebet gebe es zwar, das zur rechten Läuterung führe. Doch das Vaterunser, „wie Jesus die Jünger es lehrte“, setze sie voraus.[5]) Denn wer es ohne Heuchelei, mit rechter Inbrunst beten wolle, müsse sich erst völlig als Mensch vollenden.

Drum strebe jedweder darnach, sich ganz „zum Träger des Guten, des Wahren und Schönen“ zu machen.[6]) Dann werden seine Feinde zurückscheuen, ihn zu bekämpfen, aus Angst, die Gottheit zu verletzen. Der Mensch scheue die Lüge.[7]) Denn sie kostet sein ganzes Ich, die Wahrheit „höchstens sein Glück.“ Er halte sich an das ihm eingeborene Schamgefühl.[8]) Denn dieses bezeichnet ihm „die innere Grenze der Sünde“: — wo er errötet, beginnt eben sein edleres Selbst. Er erblicke im Menschen den Menschen und verkehre mit dem Niedern gern, „als wär' alles auf Erden sich gleich“; aber nur dann, wenn dieser Niedrige mit dem unter ihm Stehenden

---

[1]) Sg. III. 376, 3.
[2]) S. 443, 3.
[3]) S. 384, 3.
[4]) S. 429, 3.
[5]) S. 445, 2.
[6]) S. 428, 1.
[7]) S. 432, 2.
[8]) S. 376, 1.

ähnlich verfährt.[1]) Im allgemeinen mache man allerdings die traurige Erfahrung, dafs, je geringer ein Mann ist, er einen desto gröfseren Stolz zur Schau trägt, wogegen der wahrhaft grofse Mann bescheiden ist.[2]) Dazu lasse man sich jedenfalls nie hinreifsen, einen Menschen, den man seiner Liebe nicht würdigen könne, zu hassen.[3])

„Sache sei er für dich, aber mit nichten Person!"

Vorsicht sei ja in allen Fällen geboten. Denn zwölf Monde bedürfe es zwar, die Welt zu umsegeln. Zwölf Jahre jedoch oft, bevor man einen Menschen völlig erkannt und durchschaut habe.[4]) Man verbinde sich niemals mit einem Menschen, für den man selbst nur ein Mittel seiner selbstsüchtigen Zwecke ist.[5]) Leichtlich könne man sich wohl von sogenannten Freunden so viele erwerben, wie viel das Jahr Tage zählt.[6]) Doch hier schliefse meistens der Plural den Singular aus. Unparteiisch sei ein Freund wohl selten gewesen;

„Aber ungerecht wird er nicht selten aus Furcht."[7])

Im übrigen müsse man sich jedoch auch davor hüten, ein Menschenfeind zu werden.[8]) Denn wolle man die Menschheit der Wichte wegen verachten, so frage es sich doch auch darum, ob man sich in seiner scheuen Absonderung nicht selbst zum Wichte stempelt. Egoist ist ein jeder Mensch. Doch der schlimmste ist der, welcher sich selbst keinen Egoismus zutraut.[9]) Man überhebe sich auch nicht mit seinem Wissen und Können; denn eine gar eng gezogene Grenze umschliefst den Menschen, über die er nicht hinaus kann. Nur selten ist es der Fall, dafs die Natur ihm Erkenntnis und Einsicht ins innerste Wesen der Dinge vergönnt.[10])

---

[1]) Sg. III. 382, 2.
[2]) S. 378, 1.
[3]) S. 387, 2.
[4]) S. 387, 3.
[5]) S. 377, 3.
[6]) S. 444, 2.
[7]) S. 439, 1.
[8]) S. 429, 1.
[9]) S. 429, 3.
[10]) S. 375, 1.

Der Stolze bedenke auch, dafs die Tafel, auf welche die unbestechliche Clio einst die Unsterblichen aufzeichnet, mit dem Nagel des Daumens vergleichbar sei.[1])

Im übrigen ergründe man die Welt und nicht die Bücher[2]); denn alles, was diese enthalten, ist ja immer aus der Welt geschöpft. Allein man sei kein Narr und unterfange sich nicht, in allem sich spiegeln zu wollen.[3]) Ebenso wünsche man das Auge sich nicht zu scharf; denn wenn es erst die Gräber durchdringt, dann wird es vor den Leichen die Blumen nicht mehr sehen.[4]) Der Mensch prüfe besonders mit Ernst und Eifer, „was er ist in dem Kreis, den die Natur ihm bestimmt", und bemühe sich redlich, zu ermitteln, wieviel dieser Kreis im Gröfseren gilt.[5]) Er denke nicht daran, auf Brücken ewige Wohnungen sich bauen zu wollen.[6]) Es kommt das Ende. Darnach richte er sein Handeln und Wandeln.

Mit dem tief poetischen, wundervoll abgeklärten Epigramm „Die doppelten Thränen des Menschen"[7]) sei die Auslese und Charakteristik dieser Gnomen abgeschlossen, die Hebbels eigenste Lebensanschauungen wiedergeben: Wonne und Qual spiegeln sich in dem nämlichen Tau, den der Mensch im Himmel und auf Erden weinen mufs. Der Unterschied beruht nur darauf, dafs die Thräne der Wonne den Himmel verdunkelt, während die Thräne der Lust nie die Erde verhüllt.

Zur Gattung der Gnomen möchte ich auch jene Epigramme Hebbels rechnen, worin sein förmlich leidenschaftlicher

---

[1]) Sg. III. 381, 1. Vgl. E. Kulke a. a. O. S. 46 über den Eindruck, den 1857 folgende Stelle in der Vorrede zu Schopenhauers sämtlichen Schriften auf Hebbel machte: Ich bedenke, dafs die Zeit, da ich nichts mehr werde emendieren können, nicht mehr ferne sein kann, mit ihr aber erst die Periode meiner eigentlichen Wirksamkeit eintritt, von der ich mich getröste, dafs sie eine lange sein wird, im festen Vertrauen auf die Verheifsung des Seneca: etiamsi omnibus tecum viventibus silentium livor indixerit, venient, qui sine offensa, sine gratia judicent. „Nachdem er diese Stelle gelesen hatte, blickte er auf den Nagel des Daumenfingers."

[2]) Sg. III. 382, 1.

[3]) S. 380, 3.

[4]) Ebenda No. 1.

[5]) S. 430, 1.

[6]) S. 379, 2.

[7]) S. 378, 1.

Hang hervortritt, dem Rätselhaften, Übersinnlichen der Natur auf den Grund zu kommen, Sein, Wesen, Ursache und Zweck derselben zu ergründen. Schon in den Tagebüchern drängten sich uns auf Schritt und Tritt die tiefsinnigsten und spitzfindigsten Gedanken über solche metaphysische Probleme auf. Manche haben ihn immer wieder angezogen, und er hat über sie, wie die jahrelangen Gedankengänge beweisen, Zeit seines Lebens nachgesonnen. Wie ernst er es mit diesen scharfsinnigen Denkprozessen nahm, und wie sehr er von der Schwierigkeit seiner Bemühungen überzeugt war, gesteht er schon in einer verhältnismäßsig sehr frühen Tagebuchstelle[1]): „Es gehört schon viel Zeit dazu, nur einzusehen, wo das Rätselhafte in manchen Dingen denn eigentlich sitzt."

Eine ganze Reihe dieser Denkergebnisse hat er also in epigrammatische Form gegossen. Er selbst hält sie im Grunde genommen nicht für poetisch, sondern bezeichnet sie als „Darstellungen problematischer Seelenzustände, die sich nicht lyrisch, sondern nur epigrammatisch aussprechen lassen." [2])

Versuchen wir es, uns in dies eigenartige, bisweilen höchst absonderliche Ideenreich, so weit es für unsern Zweck angebracht ist, zu vertiefen!

Wenn der Denker über das Woher und Wie des Weltganzen nachgrüble, so möchte er glauben, dasselbe sei von Ewigkeit her und bestehe „allein durch sich selbst". Wenn aber sein Blick in all die abertausend Einzelheiten tiefer eindringe, so komme es ihm vor „wie der Witz eines gewaltigen Ichs." [3]) Es sei ferner unmöglich, sich das Nichts sinnlich zu vergegenwärtigen. Man habe das Gefühl, es liege neben dem Etwas. Und doch könne man es eben sich nicht ausdenken. Hier liege „der Wirbel des Seins." [4]) Ja auch für den gröſsten

---

[1]) Tgb. I. 74 (12. VIII. 37).

[2]) Das bestätigt also meine Behauptung (vgl. S. 70), daſs die meisten Epigramme Hebbels lediglich in Verse gebrachte Prosa darstellen. Die Poetik ordnet das Epigramm dem Begriff der lyrischen Gattung unter. Im Herderschen Sinne kann man dem wohl zustimmen; vgl. Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm, Sammlung I und II. Gotha 1785/86.

[3]) Sg. III. 385, 1.

[4]) S. 374, 1.

Philosophen gebe es einen Horizont, über den er nicht hinausblicken kann. Und wenn ihm die tiefste Einsicht ins Wesen der Dinge auch eigen und er fest überzeugt wäre, Salomons Schlüssel fassen und Himmel und Erde aufschliefsen zu können: „da löst er in Figuren sich auf", und der Gelehrte sehe „mit Entsetzen das Alphabet sich erneuern"; ja es habe sich während der Zeit sogar erhöht.[1])

Welch' tiefe Grundwahrheit liegt in dieser Erfahrungsthatsache, die man auf allen Gebieten der Wissenschaft bestätigt finden kann. Mag man sich in einem beliebigen Wissenszweige einen noch so kleinen Punkt zur Erforschung ausersehen: er erweitert sich bald zum Kreise und scheint für den menschlich beschränkten Blick ins Ungeheure zu wachsen, wobei man sich kleinmütig der Wahrheit bewufst wird, die schon Sokrates und das Buch der Bücher eingestehen: Wir können nichts wissen. Unser Wissen ist Stückwerk. Auch Hebbel hat diese Erkenntnis schon frühzeitig gewonnen und in einer anschaulichen Trope ausgesprochen[2]): „Mitten unter den ungeheuersten Kräften, die ihn umbrausen, mit verbundenen Augen allein zu stehen und doch das lösende Zauberwort auf der Lippe fühlen, das ist des Menschen schweres Los. Ein Schiffer in der Sturmnacht auf unbekanntem Gewässer."

Von dem Sokratischen Gedanken ausgehend, dafs der Leib ein Kerker der Seele sei, sagt der Dichter: „Jede Form ist ein Kerker." Daran knüpft er die Frage, wie denn die Natur das Leben in allen Formen festzuhalten vermöge? Sie habe keine mit Fenstern versehen. Hierin triumphiere sie eben gegenüber menschlicher Einsicht.[3]) Wolle man das Wunder der Form dunkel ahnen, so betrachte man z. B. braune Augen und blaue. Man sehe doch mit beiden, „warum denn sind die Farben nicht gleich?"[4])

„Das griechische Feuer, das fortbrennt mitten im Wasser", sei nicht erloschen. „Es sprüht, denk' ich, aus jeglichem Blick."[5])

---

[1]) Sg. III. 375, 2.
[2]) Tgb. I. 28 (6. VIII. 36).
[3]) Sg. III. 379, 1.
[4]) S. 421, 2.
[5]) S. 460, 2.

Das Element des Feuers sei freilich gefräfsig. Doch man solle es nicht schelten, da es eigentlich übel gestellt sei: „tötet's nicht selber, so stirbt's."

Die Natur würde keine schönere Glut finden, uns Menschen zu verjüngen, wie jenes Feuer, das den Phönix verzehrt und verjüngt, als wenn das Leben sich steigern könnte und nicht immer dem höchsten Moment ein geringerer folgen würde.[1]) Warum stürben z. B. nicht alle Menschen vor Freude?

Nicht anders als das Leben entstehe der Schmerz.[2]) Wenn z. B. ein Finger zu schmerzen beginnt, so scheide er vom Leibe sich ab, „und die Säfte beginnen, im Gliede gesondert zu kreisen." In dieser Erscheinung liege ein „Urgeheimnis": auch der Mensch sei wohl „ein Schmerz nur in Gott".

Solche und ähnliche Probleme, wie sie im Epigramm „Urgeheimnis" dichterischen Niederschlag fanden, gehören zu den Lieblingsreflexionen, welche der Dichter über sich selbst zeitlebens anzustellen pflegte. In der Erkenntnis jedoch, dafs Selbstbeschauung hierbei nicht ausreiche, da man schon während der Selbstbeobachtung sich verändere,[3]) hatte er, ganz wie es der moderne Psychologe auch thut, frühzeitig begonnen, diese Mängel der introspektiven Methode durch eifriges Studium der Physiologie zu ergänzen und sich so „mit Untersuchung der geheimnisvollen Substanz, aus der das Leben kommt", zu beschäftigen.[4])

Mit grofser Vorliebe und Bemühung suchte er auch das Wesen des Traumzustandes zu ergründen, wie zahlreiche Tagebuchstellen bezeugen. Und mit einem Traumzustande vergleicht er denn auch den Zustand dichterischer Begeisterung.[5]) Diesem Gedanken hat er im Epigramm „Traum und Poesie"[6]) formvollendeten und tiefsinnigen dichterischen Ausdruck verliehen. Eng miteinander verschwistert seien Träume und

---

[1]) Sg. III. 452, 2.
[2]) S. 458, 1.
[3]) Tgb. I. 212 (28. IV. 40).
[4]) Tgb. I. 270 (Ostern 1842).
[5]) Tgb. I. 165 (13. V. 39).
[6]) Sg. III. 449, 1.

Dichtergebilde. Einander ablösend oder sich still ergänzend, wurzeln sie aber nicht blofs „im tiefsten Bedürfnis der Seele", sondern „zugleich in dem unendlichen All". Der Schlaf, sei es der nächtliche, der alle Menschen überschleicht, oder „der helle des Tags, der nur den Dichter befällt", habe die rätselhafte Macht, viele mögliche andere Gebilde, die in die wirkliche Welt eingesponnen sind, wieder herauszuwickeln. So träten beide, Traum und Poesie,

„damit das All sich erschöpfe,
Durch den menschlichen Geist in ein verflatterndes Sein."

Der Dichter bedauert im Epigramm „Originalität",[1]) dafs die Welt sich in allen Menschen auf gleiche Weise spiegle. Das Leben würde sich sonst in das reizendste Spiel auflösen, wenn die Menschen, wie sie in den Gesichtern von einander verschieden seien, es auch im Innern wären. So sei höchstens der Wahnsinn der einzige Zustand, der einzelne unter vielen originell mache.

Drum könne auch nimmer der Genius in tausend Alltagsköpfen wohnen. Wie die unendliche Welt zuletzt doch im Punkt wurzle, so wohne auch der Genius nur in einem besonderen Haupt.[2]) Nicht durch Stimmenmehrheit sei Himmel und Erde entstanden, niemals ein grofses Gedicht oder ein ewiges Bild.

Und der Genius, „der eigne oder der fremde", sage, „was nur der Genius weifs." Frage man ihn in gemeiner Beschränktheit, so bleibe er stumm.[3]) Wenn es nur lauter Genies gäbe, so würde man sich darüber nicht wundern.[4]) Dafs es aber so wenige gebe, sei erstaunlich. Doch das sei ganz leicht durch eine Erfahrungsthatsache zu erklären. Durchschnittlich erblicke man eben am Menschen zu viel Muskel und zu wenig Gehirn.

Für das „höchste Wunder des Geistes" hielt Hebbel von jeher die Sprache, worüber er oft tief nachgedacht und „nicht blofs die neuesten, sondern zugleich die letzten und tiefsten

---

[1]) Sg. III. 453, 1.
[2]) S. 442, 2.
[3]) S. 383, 3.
[4]) S. 385, 2.

Ideen ausgesprochen zu haben glaubte.[1]) Er verstieg sich in maſsloser Überhebung sogar zu den Worten: „Wenigstens ist alles, was Humboldt in seinem Kosmos nach einem Auszug in der Allgemeinen Zeitung darüber sagt, gegen meinen Gedankengang flach und trivial, und Humboldt befindet sich doch unstreitig auf der Höhe der Wissenschaft und ist ohne allen Zweifel ein groſser Mann. Ich habe unendlich viel über die Sprache gedacht; daſs ich aber gerade jetzt meine innern Erfahrungen zum Resultat verdichtete, dazu gab der schnöde Frevel, den die Tagespartei sich gegen unsere reiche und groſse Sprache gestattet, den nächsten Anlaſs."

Im Epigramm „Die deutsche Sprache"[2]) hat er die meisten dieser Denkergebnisse verwertet, und er hält selbst[1]) unter seinen Sonetten[3]) und Epigrammen „die über die Sprache" für die bedeutendsten.

Im dem genannten Epigramm geht der Dichter von einem Vergleich der deutschen Sprache mit der französischen und italienischen aus, der, wenn man nach dem Wohlklang urteilen wolle, allerdings zu Ungunsten der deutschen ausfallen müsse. Doch weise sie einen reichen Schatz an treffenden Wörtern auf, „wie irgend eine der Völker", und eine für den Genius unendliche Freiheit der Bewegung. Die Dichter sollten sich nur hüten, mit dem Joche zugleich das Maſs zu zerbrechen, und nicht zu gewinnen glauben,

„wenn kindisch, zerstochen, die Dämme
Bersten und reiſsen; es führt wieder nach Babel zurück . . ."

Es gebe zwar viele Sprachen auf Erden. Dürfe sich aber jeder, weil kein inneres Band Dinge und Zeichen miteinander verknüpfe, eine eigne Sprache bilden? Der Stempel und die bedächtig gewählte Weise, „die alle Jahrhunderte brauchten", mögen heilig gehalten werden. Wenn sogar ein Goethe „in diesen gemessenen Schranken" Raum gefunden habe, so würden

---

[1]) Br. I. 369 (Rom. 29. V. 45).

[2]) Sg. III. 392. 93. Vgl. Klopstocks und Goethes Epigramme auf den gleichen Gegenstand.

[3]) Vgl. Sg. III. 337. „Die Sprache."

sie „die Heroen von heut'“ wohl auch nicht plötzlich zu eng finden. Der Dichter gleiche der Natur,

„die nie das Wunder der Schöpfung
Wiederholt und doch jährlich im Lenz sich erneut:
Alt sind die Formen, es kehren die Lilien wieder und Rosen,
Frisch ist der Duft und im Kranz thut sich der Meister hervor!“

In diesem Zusammenhange scheint es mir auch angemessen zu sein, das Hauptsächlichste über die Eigenart der Hebbelschen Dichtersprache hervorzuheben, soweit es die Epigramme angeht. Es ist dies ein Thema, welches, auf alle Dichtungen Hebbels ausgedehnt, sehr dankbar und einer selbständigen, eingehenderen Behandlung würdig wäre.

Wie für Hebbel „die Form im höchsten Sinne“, die innere Form,[1]) „Ausdruck der Notwendigkeit“ ist, so ist es auch für ihn die äufsere, die Sprache. Sie ist das Medium, „wodurch das Innere anschaulich gemacht wird“. Mit einem wunderbar zarten, tief poetischen Bilde veranschaulicht er uns den dichterischen Zeugungsprozefs[2]): „In die dämmernde, duftende Gefühlswelt des begeisterten Dichters fällt ein Mondenstrahl des Bewufstseins, und das, was er beleuchtet, wird Gestalt.“ Mit schlichteren Worten Hebbels ausgedrückt[3]): der tiefsinnige Geist „giebt dem unorganischen Element erst Form, Gestalt und den rechten Inhalt“.

Dem erwachenden Gedanken kommt das Wort, der verwandte Klang, entgegen und schliefst ihn ein.[2]) Diese Thatsache konnte Hebbel an seinem eignen Geiste durch psychologische Selbstbeobachtung feststellen. Er war eine von jenen seltenen Künstlernaturen, jenen Menschen, die, um einen seiner eignen Ausdrücke zu gebrauchen, im buchstäblichen Sinne des Wortes „Musiken“ sind.[4]) Von Hebbel selbst wissen wir nämlich, dafs er, sobald der dichterische Traumzustand über ihn kam, Klänge und im weiteren Verlaufe des dichterischen Prozesses aus diesen Klängen sich zusammen webende Harmonien vernahm, von denen, wie von einem Strome getragen, der

---

[1]) Vgl. über „innere Form“ Goethejahrbuch XIII. 229.
[2]) Tgb. I. 215 (20. V. 40).
[3]) Tgb. II. 129 (20. II. 45).
[4]) Tgb. I. 58.

poetische Ausdruck wie von selbst sich einstellte. Er besafs, wie er selbst mitteilt, die Fähigkeit, die entstehenden Verse nach einer adäquaten Melodie einfach im Stillen abzusingen. So schreibt er nach Abschlufs des vierten Aktes von „Herodes und Mariamne" am 22. August 1848 ins Tagebuch[1]): „Sonderbar ist es, dafs ich in einer solchen Stimmung (dichterischer Traumzustand) immer Melodien höre und das, was ich schreibe, danach absinge: so diesmal vorzüglich die Stelle:

„Titus, du siehst, wie meine Tochter trauert!"

Hebbels dichterische Empfindungs- und Einbildungskraft war so leicht erregbar und feinfühlig veranlagt, dafs er beim Hören, Lesen oder beim eigenen Gebrauch gewisser Wörter bestimmter Gefühle der Lust oder Unlust sich nicht erwehren konnte. So erzählt er selbst in seinem Tagebuche, dafs z. B. Wörter wie Duft und Farbe, Tulpe, Rose, Lilie u. s. w., die er zu den musikalischen zählt, die Empfindung des Schönen, Lieblichen in ihm erweckten. Die Tulpe schien ihm ihren Tau zum Abküssen darzubieten. Die Rose duftete ihm. Die scheufsliche Rippe dagegen stank.[2]) —

Eine ausgesprochen musikalische Sprache ist, wie gesagt, nach seiner Ansicht die deutsche Sprache nicht.[3]) Aber sie sei auch keine schnarrende, und man könne „sie sehr leicht davor bewahren, dafs sie unangenehm ins Ohr fällt". Dafs Hebbel bei seinem poetischen Schaffen von diesem Streben stets sich leiten liefs, könnte man mit einer Fülle von Beispielen belegen. Bei den Epigrammen vergleiche man nur die vielen von einander abweichenden Fassungen derselben in den verschiedenen Ausgaben. Unermüdlich bessernd und feilend rang Hebbel mit redlichem Bemühen nach künstlerisch schönem Ausdrucke. Dafs dieses Ringen mit dem Stoff nicht in allen Fällen von gleichem Erfolge gekrönt war, habe ich schon des öfteren hervorgehoben. Aber selbst ein Goethe hat in manchen seiner lyrischen Schöpfungen prosaische Härten aufzuweisen, die man gern ausgemerzt sehen würde. Im übrigen war Hebbel

[1]) Tgb. II. 305.

[2]) Tgb. I. 25; 27; 28; 278 u. s. w.

[3]) Tgb. II. 138 (21. II. 45).

nur das beste, am schärfsten kennzeichnende Wort gut genug. Bei aller Verachtung glänzender Redeflitter[1]) und sparsamen Vorsicht in der Anwendung von Gleichnissen[2]) und Bildern wirkt seine Sprache doch so bildkräftig und markig, so gesättigt und durchtränkt von der jedesmal entsprechenden Stimmung, so klar und durchsichtig, als habe sie ein gut Teil der schlichten Gröfse und sonnigen Naivität Homerischer Gesänge und der kernig-herben und doch so gemütstiefen Ausdrucksweise der deutschen Bibel in sich aufgesogen. In den meisten Fällen steht jedes Wort an seinem rechten Ort; es lebt als ein kleines, aber unentbehrliches Glied in dem gröfseren, von frischem Leben durchpulsten Organismus.

In unaufdringlicher Weise und feinsinniger Wahl wufste auch Hebbel Wohlklangsgesetze, wie Allitteration und Assonanz, sich dienstbar zu machen, wie ich bereits eingehend bei Betrachtung des Epigramms „Villa reale a Napoli“ nachzuweisen versuchte. In solchen Fällen vermag auch seine Sprache wohllautend und einschmeichelnd zu singen und zu klingen; gegebenen Falles kann sie aber auch zürnend grollen, donnern und blitzen.

Haben wir uns bisher mit Hebbels spezieller Lebensanschauung beschäftigt, so wollen wir noch auf seine allgemeinen Weltansichten einen Blick werfen, die sich besonders in geschichtlichen und litterarischen Epigrammen aussprechen. Diese beiden Gattungen kennzeichnet Hebbel mit den Worten[3]): „Sie sind durchgehend polemisch, aber nicht polemisch wie Zeitungsartikel, sondern wie das Feuer.“

„Natur und Geschichte“[4]) sind für Hebbel von jeher die „beiden reinsten Quellen echter Menschenbildung“ gewesen; schon im Oktober des Jahres 1836 hat er begonnen, mit Geschichte sich eingehend zu beschäftigen.[5]) Er ist zwar bald überzeugt davon, dafs der Forscher, der sich an die Natur und die Geschichte, jenes „Bett, das der Strom des Lebens sich selbst

[1]) Tgb. I. 94 (3. IV. 38).
[2]) Tgb. II. 176. 77 (4. IX. 46).
[3]) Br. I. 369 (Rom 29. V. 45.)
[4]) Werner, Nachlese, Bd. II. 89. An Arnold Schloenbach (22. VI. 55).
[5]) Tgb. I. 65. An A. Schoppe (25. V. 37).

gräbt“, halte, in vielen Fällen irren, aber dennoch durch seinen Irrtum nützen werde.[1]) Bei seinem Studium der Geschichte pflegte Hebbel scharf auf den Zeitpunkt zu achten, wo die Geschichtsereignisse eintreten.[2]) Wenn man so verfahre, werde, wie er sagt, „Diagnose und Prognostikon leicht. Gewicht ruft immer Gegengewicht hervor, und sobald das Gegengewicht überwiegt, kehrt das Verhältnis sich um. Der ganze Weltprozeſs wird am besten durch die zwei Eimer im Brunnen veranschaulicht.“

Neben Aphorismen über geschichtliche Vorgänge und über das Wesen der Geschichte in den Tagebüchern hat Hebbel einigen solcher Reflexionen poetische Form gegeben, und er trug sich auch längere Zeit mit dem Plane zu einem historischen Drama „Napoleon“.[3]) Auch politische Gedichte schrieb er, von denen wohl das an den König von Preuſsen gerichtete das bekannteste ist. Ein Sonett „Der Mensch und die Geschichte“[4]) gehört gleichfalls in diesen Kreis. Auch in der Epigrammenlese findet sich „mancher geschichtliche Strich“.[5]) Hier können wir allgemein gültige geschichtliche Wahrheiten und Gelegenheitsepigramme auf bestimmte Persönlichkeiten und Ereignisse unterscheiden. Greifen wir nur einige der eigenartigsten heraus!

Trotzdem nach Moses' Lehre die Schöpfung Pausen gehabt hätte und das jüngste Gericht Pausen haben würde, so nütze die verblendete Welt sie dennoch nicht aus und nenne

„. . . den Tag der zerschmelzenden Sterne
Lieber ein Feuerwerk, welches erstickte im Schnee“.[6])

Noch nie sei die Sonne stille gestanden, „weil es ein Küster gebot“.[7]) Auch wenn man die Uhren anhalte, werde es eben doch Abend. — Ein alter Erfahrungssatz sei es, daſs wohl ein Sumpf leicht zu verhüten sei, daſs aber kein Gott,

[1]) Tgb. I, 80 (5. I. 38).
[2]) Tgb. I. 236 (2. II. 41).
[3]) S. 69, 70 u. s. w.
[4]) Sg. III. 331.
[5]) Ebenda S. 344. Motto.
[6]) S. 425. 1.
[7]) S. 424. 2.

sobald er einmal entstanden, Schlangen und Molche in ihm verhüten könne.[1])

Eine politische Situation zeichnet der Dichter in einem recht anschaulichen Bilde[2]): trotzdem oben das Dach des Hauses brenne und unten die Minen rauchten, schlage man sich mitten drinnen im Gebäude um den Besitz desselben.

Als den jetzigen Standpunkt der Geschichte erkennt er, dafs ihr, die bisher nur die ewigen Ideen errungen habe, nun die grofse Aufgabe zufalle, diese auch zu verwirklichen.[3])

Wenn man die modernen Staatsbildungen[4]) betrachte, müsse man sich kopfschüttelnd fragen: wie können wohl Löwenklaue, Adlerschwinge und Stierhaupt ein Tier ergeben? Das könne nie zusammen wachsen, sondern höchstens verwesen. Denn noch nie habe ein Nagel „das belebende Herz“ ersetzt.

Lächerlich sei auch der Kampf, den Staatsmänner mit jedem Gewitter aufnehmen.[5]) Sie kämpfen eben mit der Elektrizität, die doch eins sei mit der Luft.

Im Bevormunden der verschiedensten Verhältnisse sei man heutzutage schon recht weit gegangen. Man solle nur noch, wie jeglichem Dorfe, auch jedem Menschen einen Vormund setzen. Dann würde wieder, wie einst, jeder sein eigener sein.[6])

Der Dichter stellt einen Vergleich an mit der Zeit der Kreuzzüge und der Gegenwart und kann es nicht begreifen, dafs alle katholischen Mächte dem Türken das Seine verbürgen, während das heilige Grab im Gebiet der Türken liege.[7])

Im Epigramm „Verschiedener Kasus“[8]) spricht Hebbel über die Gefahr, die Deutschland von Rufsland drohe, seine Besorgnis aus. — Und der Ungar gebärde sich gerade so wie einst ein römischer Narr, der mit dem Rufe der Tiber entsprang[9]):

„Eine Bürgerkrone! Ich rettete einen Bürger!“

---

[1]) Sg. III. 423. 3.
[2]) S. 422. 2.
[3]) Ebenda No. 1.
[4]) S. 425. 2.
[5]) S. 422. 3.
[6]) S. 426. 1.
[7]) S. 423. 1.
[8]) S. 421. 1.
[9]) S. 427. 2.

Er begehre einen Kranz von Europa, weil er den Türken bestanden. Dabei habe er dies nur aus Notwehr thun müssen.

Freiheit der Presse sei Anrecht der ganzen Welt, nicht nur einzelner Völker.[1]) Gedanken, die noch im Norden schädlich seien, könnten ja vielleicht dem Süden nützen, „während sie jener erzeugt".

Wie in seinen Tagebüchern, bemühte sich Hebbel in seinen litterarischen Epigrammen nach Kräften, seine Urteile über Dichter, Schriftsteller, Bücher und Litteraturzustände tief zu begründen. In dieser Beziehung stehen seine Tagebuchnotizen geradezu im Gegensatz zu denen, die z. B. Platen in seinen Aufzeichnungen bei gleichen Gelegenheiten festhielt. Diese Äufserungen kennzeichnen wohl Platens Persönlichkeit selbst, die ganze Art und Weise, wie die Eindrücke in seinem Innern sich spiegeln. Doch haben sie nicht die förmlich zwingende, überzeugende Macht; die kanonische Allgemeingültigkeit, die den Reflexionen Hebbels innewohnt.[2]) Aus seinem Denkerhirn fand, wie er selbst erklärte, nur das den Weg aufs Papier, wozu ihn sein volles, bewegtes Herz trieb. Nur das Bedeutsame aus dem Schrifttum nahm er in sich auf[3]): „Mein Studieren beschränkt sich aufs Lesen solcher Bücher, die meinen innern oder meinen litterarischen Bedürfnissen entsprechen; dies giebt vielleicht einen Künstler, aber niemals einen Doktor." Daraus läfst sich auch die dem Autodidakten eigene Einseitigkeit und Selbstüberhebung erklären.

Weil in der deutschen Litteratur nun so viel Wertloses neben Bedeutsamem bestehe, nennt er sie das schnurrigste Stammbuch der Völker,[4]) in das sich jeder hineinschreibe, „wie es ihm eben gefällt".

Dieses Zwergengeschlecht, gegen das er seine scharfen Pfeile schleudert, zeichnet er trefflich im Motto seines Epigrammenbuches[5]):

„Und dazwischen, doch selten, die Köpfe von Schelmen und Wichten,
Wie man, genagelt ans Thor, Eulen und Dohlen erblickt . . ."

---

[1]) Sg. III. 427. 1.
[2]) Vgl. Kuhs Biographie.
[3]) Br. I. 53. 54 (12. V. 37).
[4]) Sg. III. 411. 2.
[5]) S. 344.

Gerade wie zur Zeit der Goethe-Schillerschen Xenienfehde that es aber auch not, Thorheiten mannigfachster Art auf litterarischem Gebiete zu brandmarken. Hebbel war auch, wie aus einem Briefe vom 22. Dezember 1847 an Th. Rötscher hervorgeht,[1]) gefafst darauf, dafs ihm diese polemischen Epigramme ohne allen Zweifel kleine Bosheiten zuwege bringen würden. Das konnte ihn jedoch nicht abhalten, seinem Wahrheitsdrange zu genügen und das Tadelnswerte scharf zu rügen.

So mancher fühle sich berufen, sei aber nicht auserwählt.[2]) Die Welt bedürfe seines Schaffens nicht. Wenn ihm Mutter Natur „nicht etwas zu viel“ an geistiger Begabung mit auf den Lebenspfad gegeben, so habe er „mit nichten genug“. Allerdings blieben auch dem nach Wahrheit und Klarheit ringenden Dichter die quälendsten Zweifel nicht erspart, ob er denn wirklich zu den Auserwählten gehöre. „Nur vom Überflufs lebt das Schöne.“[3]) „Die Sekundären“ würden, falls die Kunst noch nicht da wäre, sie nimmer erfinden. Darum gelinge ihnen auch „in ihr Grofses und Ewiges nicht“.[4])

Einen Schriftsteller, der sich gern mit dem Vogel vergleicht,[5]) als ob er sich wie er in höhere Regionen zu erheben vermöge, nennt Hebbel bissig einen Tausendfufs.

Einem litterarischen Streber, der von einem Genie die Fackel sich borgt und sich ihm keck zur Seite stellt, gilt der Denkzettel[6]):

„Lichter zu giefsen, ist eins, und Lichter brauchen, ein Zweites.“

Das Verhältnis zwischen dem Genie und seinem Nachahmer sei dasselbe, wie das zwischen dem Schöpfer der Sonne und dem fleifsigen Manne, „der die Veduten uns malt“.

Der Dilettant werde es überhaupt nie zum Kunstwerk bringen.[7]) Höchstens zur Einsicht ins Wesen der Kunst und zur Erkenntnis eigner Ohnmacht.

---

[1]) Werner, Nachlese, Bd. I. 239.
[2]) Sg. III. 397. 2.
[3]) Ebenda No. 3.
[4]) Ebenda No. 1.
[5]) S. 404. 3.
[6]) S. 414. 1.
[7]) S. 416. 1.

Hebbels Überlegenheit über die geringeren Talente findet in mehreren Epigrammen selbstbewufsten, zuweilen wieder an Selbstüberhebung grenzenden Ausdruck.

So vergleicht er den Menschen mit den übrigen Geschöpfen, die ihm irgend eine Eigenschaft abgegeben hätten, von denen er jedoch nicht eines erreiche.[1] „Oder hat er die Klaue des Löwen, den Fittig des Vogels?“ Selbst das stumpfe Insekt trotze ihm mit seinem Instinkt. Und doch müsse jede Kreatur vor dem Menschen als vor ihrem König sich beugen. Ihm gleiche das Genie, das die Talente vereine und sich dienstbar mache. Das echte Talent vermöge es nicht über sich, den Gesetzen der Kunst Hohn zu sprechen. Man solle doch einmal, statt für Pfuscher, für wirkliche Meister der Kunst deutsche Preise aussetzen und — von ihnen Gesudel verlangen. Sie würden diese Forderung nicht erfüllen können.[2] Hierin liege eben die Unterscheidung zwischen Meister und Pfuscher.

Wenn auch der echte Künstler wüfste, dafs „ein einziger Zug, tief, wie kein andrer, versteckt“ in seinem alle Zeiten überdauernden Kunstwerke von den Menschen nicht erkannt werden würde, so liefse er ihn dennoch nicht weg.[3] Aus diesem Gedanken spricht so recht Hebbels tiefstes Wesen und künstlerische Eigenart. Sein Schaffen dringt auf Vertiefung, es ist Offenbarung[4]; „in der Brust des Dichters hält die ganze Menschheit mit all ihrem Wohl und Weh ihren Reigen, und jedes seiner Gedichte ist ein Evangelium, worin sich irgend ein Tiefstes, was eine Existenz oder einen ihrer Zustände bedingt, ausspricht.“

Der Blick eines nüchternen Tadlers mag freilich auf einem Bilde nur Blumen, Bäume und Kräuter sehen. Doch nur so malt der Künstler die Sonne, deren Wunderweben aus den im Schofs der Erde schlummernden Keimen jene Pflanzen erweckt hat.[5]

Die zu weit gehende Kleinkunst eines Brockes, Gefsner, Stifter, Kompert und ihrer Nachfolger verletzt Hebbels aus-

[1]) Sg. III. 388. 1.
[2]) S. 389. 1.
[3]) S. 390. 1.
[4]) Br. I. 47 (14. III. 37).
[5]) Sg. III. 390. 2.

geprägtes Gefühl für das Erhabene, Lebensvolle.[1]) Die Natur habe ihnen klug das Grofse entrückt, damit sie das Kleine vortrefflich lieferten. Deshalb glückten ihnen auch Käfer und Butterblumen so vortrefflich. Des Menschen innerstes Wesen jedoch, mit seinem unruhevoll bewegten Herzen, sei ihnen ein Rätsel und ebenso das gewaltige Sonnensystem, das nach ewigen, ehernen Gesetzen seine Bahnen beschreibt.

Bei Tiecks Dramen habe man die Empfindung, als wolle er das Haus zum All erweitern.[2]) Die Freunde möchten nur die Wände einschlagen, so sei es gethan.

Lessings Blick habe die steigende Sonne und den schüchternsten Halm, den ihr bescheidenster Strahl aus der Erde hervorrief, umfafst.[3]) Seien in dieser Richtung die Dichter der Deutschen ausgeartet, so seien es jene Kritikaster noch mehr, die sich an Lessing gebildet haben. Verächtlich sei auch das Werk manches Kritikers, der, da ihm das Dichtvermögen abgeht, der Welt dafür Dichter zu schaffen sich bemühe.

Lächerlich sei ferner das Gebahren einer gewissen Art von Gelehrten, die den erhabensten Zweck der Kunst durchaus verkennen und die vollendetsten Meisterwerke derselben bekritteln zu müssen glauben. Solche philosophische Analytiker wären imstande, selbst den Adler zu zerlegen. Doch leider sähen sie in ihrer Beschränktheit den hölzernen für den lebendigen an.[4])

Im Epigramm „Auf einen Absolutisten des Verses im Drama“[5]) hält Hebbel diesem Starrkopf das Unsinnige seiner Einseitigkeit vor Augen. Denn „längst vor dem strengen Verdikt“ sei „Klärchen in Prosa“ gelungen. Der Standpunkt dieses Narren sei gerade so kindisch, als wenn man sich in allem Ernste unterfangen wollte, „dem Mond, dem ewig wechselnden“, ein für immer passendes Gewand zu liefern.

„Auf einen viel gedruckten Lyrikus“[6]) giefst der Dichter die Lauge seines Spottes gehörig aus. Die Ge-

---

[1]) Sg. III. 398. 2.
[2]) S. 399. 2.
[3]) S. 406. 1.
[4]) Sg. III. 416. 3.
[5]) S. 407. 1.
[6]) Ebenda No. 2.

schichte werde sicherlich die vielen Auflagen seiner Werke verzeichnen. Doch was habe das auch für sich? Kalk bleibe eben doch Kalk und werde, wenn ihn auch der Kranke gierig verschlinge, von dem Gesunden nicht zum Mehl gerechnet. Dieses Urteil über Emanuel Geibel — er ist nämlich unter jenem „Lyrikus“ zu verstehen — ist denn doch zu schroff und ungerecht. Denn mag auch im allgemeinen das formale Element in der Geibelschen Lyrik überwiegen, viele seiner melodiösen Lieder, in denen er die deutsche Volksseele so feinsinnig zu belauschen und ihren zartesten Regungen sangbaren Ausdruck zu verleihen verstand, werden von Mund zu Mund weiter leben, so lange das deutsche Gemüt dazu neigen wird, klangvolle Dichterworte zum Vermittler seiner Gefühle zu machen. Geibel ist ein Lyriker für weitere Volksschichten, Hebbel mehr einer für den Denker. Am erspriefslichsten aber dürfte es für die deutsche Lyrik sein, wenn ihre Wurzeln aus dem Quell des Volksliedes Nahrung ziehen.

Platen erhält von Hebbel verdientes Lob und verdienten Tadel.[1]) Der äufseren Form habe er streng, wie kein Zweiter, genügt. Nur fehle ihm die „sanfte Wallung des Lebens“, die das Kunstwerk wieder zur Natur macht und wie Schöpfungen der Natur, z. B. wie Blume, Baum u. s. w., es wirken läfst. Doch mufs, wie schon hervorgehoben wurde, hier betont werden, dafs Hebbel dieses hohe Ziel, wonach er mit seinem ganzen redlichen Wollen und Können strebte, nur in wenigen Fällen erreicht hat.

Höchst ergötzlich geifselt Hebbel das pedantische Verlangen, das manche Kunstschwärmer an biographische „Virtuosenporträts“[2]) stellen. Solche Narren wollten am liebsten gar die Geige des Maestro schauen, auf der er spielte, das Schaf, das die Saiten geliefert, und das Rofs, das zur Bespannung des Bogens das Haar seines Schweifes hergegeben.

Ein anderer Querkopf prahlt, er fühle sich zwar einer dichterischen That fähig, die auf die dichtenden Zeitgenossen gleichsam wie das Erlösungswerk eines Heilands wirken könnte,

[1]) Sg. III. 409. 1.
[2]) S. 410. 2.

doch sei die Stunde schlecht.[1]) Deshalb ersticke er lieber das Kind. Diesem „Narren in Folio“ ruft der Epigrammatiker zu:

„Schweig mir, Vettel, denn hätte der Himmel dich wirklich gesegnet,
Brächtest du's freudig zur Welt, fehlten auch Krippe und Stall.“

So klar auch der Gedanke sein mag, den Hebbel hier zum Ausdruck bringt, so ist doch die Einkleidung, das Bild von dem Dichter, der sich schwanger fühlt und den Messias gebären zu können glaubt, sehr absonderlich und nach meinem Empfinden unschön. Auch recht prosaische Wendungen weist das Epigramm auf.

Ebenfalls wie in Verse gebrachte Prosa muten Epigramme wie „Moderne Analyse des Agamemnon“[2]) und „Dem Teufel sein Recht im Drama“[3]) an. Die gleiche Empfindung hat man einem Epigramm wie „Kunst und Afterkunst“[4]) und vielen andern der Hebbelschen Epigrammenlese gegenüber.

Den modernen Franzosen und ihren deutschen Genossen schleudert der Dichter den Vorwurf an den Kopf, dafs ihre Romane und Dramen nichts als leere Charaden seien, die man, sobald man ihr Auflösungswort kennt, an die Wand werfe.[5])

Auch das übertriebene Streben des Realisten nach Wahrheit findet höhnische Abfertigung.[6]) Es genüge doch wahrlich schon, die Thräne aufzufangen. Jedoch Boz geselle ihr noch den Schnupfen bei. Vor einer solchen Art Natur müsse ein gesunder Sinn zurückschaudern.

Hebbel geht jedoch nicht lediglich darauf aus, seine litterarischen Gegner und Zeitgenossen und die von ihm weit überflügelten kleinen Talente zu demütigen. Denn wenn man sich auch gegenseitig bekriege und zu töten suche, so sei doch damit noch nicht erwiesen, dafs der Feind auch wirklich den Tod verdiene.[7]) — Wo es angebracht ist, kargt Hebbel nicht mit seinem Lobe und seiner Anerkennung, z. B. in Epigrammen

[1]) Sg. III. 412. 1.
[2]) S. 417. 3.
[3]) S. 418. 1.
[4]) S. 420. 1.
[5]) Ebenda No. 2.
[6]) S. 421. 3.
[7]) S. 414. 2.

wie „Goethes Rechtfertigung", „Schiller in seinen ästhetischen Aufsätzen", „Goethes Biographie", „Schiller und Napoleon", „Shakespeare", „Ariost", „Der alte Gleim", „Historischer Rückblick".

Eine Reihe der Hebbelschen Epigramme könnte man problematische Beiträge zur Poetik nennen. In ihnen werden, wie in den litterarischen Epigrammen, mehr Ergebnisse tiefgründiger Denkprozesse statt Empfindungen geboten, „dialektische Momente einer tiefen Bildung".

Im Epigramm „Vers und Prosa" widerlegt Hebbel die Behauptung, dafs der Vers auf einmal leichter als die Prosa geworden sei. Die Kunst sei kein Nichts, das pfeifende Knaben zu leisten vermöchten. Manche Dichterlinge könne man mit Kindern vergleichen, die gleich den Erwachsenen dem Klavier den Ton zu entlocken vermöchten. So sei es auch mit den Formen der Lyrik bestellt. In ihnen schlummere schon inneres Leben. Wenn man dieses zur äufseren Erscheinung bringe, so habe man noch kein Recht, sich das als eignes Verdienst anzurechnen. Um das Höchste in der Kunst zu erreichen, müsse man sich mit Scharfsinn auch in ihr Wesen versenken und es zu erforschen suchen. Erst jenseits der Linie begebe sich das „letzte der Wunder", oder, wie Hebbel schon sehr früh im Tagebuche sagt: „Die Linie des Schönen ist haarscharf und kann nur um 1000 Meilen überschritten werden. Das Geringste ist alles." Wenn man das bezweifeln wolle, so könne man den Säugling zum Poeten krönen.

Allegorie, das poetische Bild schlechthin, stehe zum „beseelten Symbol", dem Kunstwerk im höchsten Sinne, in einem Verhältnis,

„Wie zur Landschaft die Karte, der tote Aufrifs zum Bilde".

Ebenso wie man aus Spiegeln nicht Spiegel zusammensetzen könne, sei die Schaffung eines Gedichtes aus blofsen Bildern unstatthaft. Ein Gedicht sei ja an sich schon ein Bild. Einen bedeutsamen, jedoch bereits von Schiller ausgesprochenen Gedanken enthält das Epigramm „Komödie". Diese nennt Hebbel „die höchste und reichste der Formen". Denn jede geringere werde ihr aufs neue zum Stoff, und der

Mangel einer echten Komödie in der deutschen Litteratur sei dadurch zu erklären, dafs die Tragödie der Modernen die Komödie verschlinge. Wer Individuen, die an sich schon komisch wirken, noch steigern wolle, bringe meistens Fratzen zur Welt.

Treffend ist auch Hebbels Erkenntnis, dafs eine der edelsten Flammen, die Völker zu verschmelzen, die Weltpoesie, in der Art, wie sie der Deutsche erstrebt, nur Dilettantismus zeitigen kann.



Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XX.

Die Dichtung
des Grafen
Moritz von Strachwitz.

Ein Beitrag
zur deutschen Litteraturgeschichte.

Von

A. K. T. Tielo.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1902.

Die Dichtung

des Grafen

Moritz von Strachwitz.

Ein Beitrag

zur deutschen Litteraturgeschichte.

Von

A. K. T. Tielo.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1902.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Dem

Berliner „Tunnel über der Spree"

verehrungsvoll zugeeignet.



Motto.

Der Jugend fehlt ein Führer in der Schlacht,
Um einen Frühling ist die Welt gebracht;
Die Glocke, die im Sturm so rein geklungen,
Ist, da sie Frieden läuten wollt', zersprungen.

— — — — — — — — — — — — —

Er darf die Zukunft nicht zur Blüte treiben,
Und seine Träume müssen Träume bleiben;
Ein unvollendet Lied sinkt er ins Grab . . . .

„Zum Andenken an Georg Büchner, den Dichter von ‚Dantons Tod'. Zürich, im Februar 1841.":
„Gedichte eines Lebendigen" I, 183.

———————



Vorrede.

Die nachfolgende Analyse der Dichtung des Grafen Moritz von Strachwitz, in der Hauptsache geschrieben vom Herbst 1897 bis zum Herbst 1898, ist aus meinem ehrlichen Wohlgefallen an seiner frischen, ins Freie und Hohe strebenden Persönlichkeit hervorgegangen. Dennoch will sie nicht absolut anerkennen! Vielmehr bemühe ich mich, meinen Gegenstand unbefangen und unparteiisch zu ergreifen. Ich will ihn nicht künstlich emporschrauben, sondern ihm gerecht werden. In eben dieser Absicht suche ich ihn so weit als möglich zu erschöpfen. Nach Kräften möchte ich das leisten, was Ernst Elster in den „Prinzipien der Litteraturwissenschaft" (Halle 1897) von dem modernen Litterarhistoriker gefordert hat. Sonst hätte ich es nicht gewagt, meiner Arbeit den Untertitel „Ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte" mitzugeben. Zu dieser Aufschrift glaubte ich mich um so mehr berechtigt, als ich den Dichter allenthalben aus seiner Zeit heraus als einen Lernenden, schliefslich aber auch Belehrenden betrachte. Vorwiegend laufen zu ihm Fäden aus der ersten Hälfte unseres — litterarischen — Jahrhunderts hinüber. Aber auch vergangene deutsche und selbst fremdländische Epochen älteren Datums bieten zu seinem ferneren Verständnis mannigfache Anknüpfungspunkte.

Mit allseitiger sachlicher Vollständigkeit ist nun eine allseitig künstlerisch befriedigende Darstellung schwer zu vereinigen.

Klarheit und Übersichtlichkeit gedachte ich durch eine strenge Anordnung des Materials zu erreichen. Überhaupt halte ich mich an einen festen Plan. Allemal wende ich mich von allgemeinen, vorbereitenden und fundamentierenden Sätzen zu den Einzelheiten, um zuguterletzt umfassend und abschliefsend

den Autor in seiner eigentlich litterarhistorischen Bedeutung zu würdigen.

Es wird sich aus der Untersuchung ohne weiteres ergeben, warum Strachwitz' episch-lyrische Poesie eine ausführliche Erörterung verdient. Die Quellen, welche den Stücken dieser Abteilung zu Grunde liegen, lassen sich freilich nicht immer und nicht durchweg mit stichhaltigen Beweisgründen bestimmen. Der Hypothese bleibt ein breiter Spielraum gewahrt. Aus Mangel an sichern Terminen, die Entstehung der einzelnen Gedichte betreffend, sind „Chronologisches" und die zugehörigen Varianten wegen ihrer allzu empfindlichen Lücken in den „Anhang" verwiesen worden. Der Haupttendenz meiner Arbeit gemäfs habe ich Strachwitz' eigentliche Lyrik nur in ihren wesentlichen Zügen charakterisiert. Aus Raumesrücksichten mufste ich bei dieser zusammendrängenden Übersicht auch wichtigere Bemerkungen, die vielleicht besser in dem Text gestanden hätten, beiläufig — in Fufsnoten — abfertigen.[1])

Die Anlage dieser Schrift und die Detailforschung insbesondere sind mein Eigentum.

Doch hat mir die allgemeine Theorie und die litterarhistorisch-kritische Spezial-Praxis vielfach die Wege sehr dankenswert geebnet. Neben Elsters vorher erwähntem, theoretisch aufserordentlich lehrreichem und anregendem Buch haben mir auch Hermann Pauls „Methodenlehre" in dem bekannten, von demselben herausgegebenen „Grundrifs der germanischen Philologie" (3 Bde., Strafsburg 1889—93) I, 152f., besonders das 6. Kapitel dieses Abschnittes S. 215—237, ferner der dritte Band von Friedrich Theodor Vischers „Ästhetik" (Stuttgart

---

[1]) Selbst die Strachwitzischen Balladen habe ich in der vorliegenden gedruckten Ausgabe derartig behandelt. Das Manuskript führte ursprünglich den Titel: „Die Dichtung des Grafen Moritz von Strachwitz, insbesondere seine episch-lyrische Poesie" und brachte als ein selbständiges „Buch" eine Detail-Würdigung sämtlicher Strachwitzischer „Romanzen", „Märchen" und „Historien". Diese erscheint vollständig 1902 in Max Kochs „Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte" („M. von Strachwitz' Romanzen und Märchen") und in A. Sauers „Euphorion" („M. von Strachwitz' episch-lyrisches Nordland und Romanzen und Historien"). Die Kapitel 7 und 9 des III. Abschnittes meiner Schrift geben nur einen übersichtlich zusammenfassenden Auszug von jenen Versuchen.

1857), Heinrich Viehoffs „Poetik“ (Trier 1888), Jakob Minors „Neuhochdeutsche Metrik“ (Strafsburg 1893) mancherlei fruchtbare Winke und Weisungen erteilt. Dann aber konnten mir einerseits Litteraturgeschichten, litterarhistorische Einleitungen und Aufsätze in Sammelwerken, anderseits Feuilletons in Zeitschriften und Zeitungen, vereinzelte Notizen in wissenschaftlichen Abhandlungen, mehr oder minder umfangreiche Berichte in den Biographien oder Autobiographien anderer Dichter über Strachwitz' Leben und Dichten hinlänglich Aufschlufs gewähren. Erstere zähle ich in nachstehendem einigermafsen vollständig auf.[1]) Letztere darf ich an diesem Orte nur in ihren hervorragendsten Erscheinungen zusammenstellen.

I.

Hermann Marggraff, [A.], „Politische Gedichte aus Deutschlands Neuzeit. Von Klopstock bis auf die Gegenwart.“ Leipzig 1843. S. XXXV.

Karl Goedeke, [A.], „Deutschlands Dichter von 1813—1843.“ Hannover 1844. S. 226.

[Anonym], „Moritz Graf Strachwitz. Ein biographisches Denkmal“ in „Trewendts Volkskalender für 1849.“ Breslau [1848]. S. 117—121.

Karl Barthel, „Die deutsche Nationallitteratur der Neuzeit in einer Reihe Vorlesungen dargestellt.“ Braunschweig 1850. In 9. Auflage: „Vorlesungen über die deutsche Nationallitteratur der Neuzeit.“ Bearbeitet von Emil Barthel und Georg Röpe. Gütersloh 1879. S. 582.

Ignaz Hub, [A.], „Die deutschen Dichter der Neuzeit.“ München 1852. S. 832.

Joseph Hillebrand, „Die deutsche Nationallitteratur seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts.“ 3 Bde. Hamburg und Gotha 1850, 51, 52. III, 363.

Johannes Scherr, „Die deutsche Litteratur in ihrer nationallitterarischen und wissenschaftlichen Entwicklung und ihrer Einwirkung auf das geistige Leben der Völker.“ Leipzig 1853. S. 207.

Rudolf [von] Gottschall, „Die deutsche Nationallitteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ 2 Bde. Breslau 1855. In 6. Auflage: „Die deutsche Nationallitteratur des 19. Jahrhundert.“ 4 Bde. Breslau 1891. III, 198.

Wolfgang Menzel, „Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit.“ 3 Bde. Stuttgart 1859. III, 461.

---

[1]) Bei Litteraturgeschichten und Anthologien, welche in einer Reihe von Auflagen erschienen und die meist mit jeder neuen Auflage eine Vermehrung erfuhren, war nur ausnahmsweise zu ermitteln, in welcher der betreffende Artikel über Strachwitz zuerst eingerückt wurde. — Anthologien kennzeichne ich durch ein in eckige Klammern gesetztes A. zwischen dem Verfasser-Namen und dem Titel des Buches.

Emil Knetschke, „Anthologie deutscher Lyriker seit 1850." Leipzig 1865. S. 3.

Wilhelm Lindemann, „Geschichte der deutschen Litteratur." Freiburg im Breisgau 1866. S. 689; 6. Aufl. 1889, S. 875; 7. Aufl. 1898, S. 914.

Heinrich Kurz, „Geschichte der deutschen Litteratur." 4. Band. Leipzig 1868. S. 206.

Hermann Kluge, „Geschichte der deutschen National-Litteratur." 1. Aufl. Altenburg 1869. 20. Aufl. 1889. S. 224.

Arnold Schlönbach, [A.], „Handbuch der deutschen Litteratur der Neuzeit." 3 Bde. 2. Aufl. Hildburghausen 1870. I, 7; III, 367.

Adolf Stern, [A.], „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung. 1820 bis 1870." Leipzig 1871. S. 668.

Ignaz Hub, [A.], „Deutschlands Balladen- und Romanzen-Dichter." 4. Aufl. 2. Abteilung des 3. Bandes. Würzburg und Karlsruhe 1873. S. 492.[1])

Franz Brümmer, „Deutsches Dichter-Lexikon." Stuttgart 1876. S. 405.

Hermann Menge, „Geschichte der deutschen Litteratur." Wolfenbüttel 1877. 2. Aufl. 1882. S. 19 (3. Teil).

Karl Weinhold, „Moritz Graf Strachwitz. Ein Lebensbild." Zuerst in der 7. Auflage der „Gesamtausgabe" der Strachwitzischen „Gedichte." Breslau 1878. S. 1—43.

Friedrich von Schmidt, „Biographisches Vorwort" zu der „Gesamtausgabe" der Strachwitzischen „Gedichte" in der Reclam-Bibliothek. Leipzig [1878]. S. 3—6.

Robert König, „Deutsche Litteraturgeschichte." 1. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1878, 10. Aufl. 1881. S. 708.

Richard Weitbrecht, „Geschichte der deutschen Dichtung." Stuttgart 1880. S. 346.

Ludwig Salomon, „Geschichte der deutschen Nationallitteratur des 19. Jahrhunderts." Stuttgart 1881. S. 353.

Franz Hirsch, „Geschichte der deutschen Litteratur." 3 Bde. Leipzig 1884. III, 636.

Adolf Stern, „Geschichte der neuern Litteratur." Band 7. Leipzig 1885. S. 38.

Adolf Stern, „Die deutsche Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart." Marburg und Leipzig 1886, auch als Anhang zu A. F. C. Vilmars „Geschichte der deutschen Nationallitteratur." 23. Aufl. Marburg und Leipzig 1890. S. 566.

Paul Heinze und Rudolf Götte, „Geschichte der deutschen Litteratur von Goethes Tode bis zur Gegenwart." Dresden-Striesen 1890. S. 99.

Gustav Karpeles, „Allgemeine Geschichte der Litteratur." 2 Bde. Berlin 1891. II, 638.

Ludwig Fränkel, „Strachwitz: Moritz Karl Wilhelm Anton Graf v. Str." in der „Allgemeinen deutschen Biographie." Leipzig 1893. XXXVI, 480—483.

---

[1]) Die 1. Auflage dieser umfangreichen Anthologie erschien: Karlsruhe 1846. Die 2. Auflage, ebenda 1849, wird als I, der 3. Band der 4. Auflage, Würzburg und Karlsruhe 1870—1873, als II im folgenden citiert werden.

Wilhelm Wackernagel, „Geschichte der deutschen Litteratur." 2. Auflage, neu bearbeitet und zu Ende geführt von Ernst Martin. 2 Bde., Basel 1894. II, 662.

Carl Busse, [A.], „Neuere deutsche Lyrik." Halle [1895]. S. 51, 62.

Friedrich Vogt und Max Koch, „Geschichte der deutschen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart." Leipzig und Wien 1897. S. 722.

Adolf Bartels, „Die deutsche Dichtung der Gegenwart." 1. Aufl. Leipzig 1897; 3. Aufl. 1900. S. 89, 207, 230.

Richard M. Meyer, „Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts." Berlin 1900. S. 347, 359, 372, 374 f., 380, 395, 448, 449, 930.

Friedrich von Oppeln-Bronikowski und Ludwig Jacobowski, „Die blaue Blume." Eine Anthologie romantischer Lyrik. Leipzig [1900]. S. XXIX.

Carl Busse, „Geschichte der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert." Berlin 1901. S. 109.

II.

„Schlesische Provinzial-Blätter." Herausgegeben von Karl Gabriel Nowack (Juli—Dezember) 1847. 126. Band. S. 564 (Todesfälle).

„Litteraturblatt." „Redigiert" von Wolfgang Menzel. (8. I.) 1848 No. 2 („Neue Gedichte" von Strachwitz).

„Hannoversche Morgenzeitung." Herausgegeben von Hermann Harrys. (14. I.) 1848 No. 6 (Todesnachricht).

„Blätter für litterarische Unterhaltung." Herausgegeben von Heinrich Brockhaus. (2. VI.) 1848 No. 154 („Neue Gedichte").

„Kölnische Zeitung." (14. II.) 1849 No. 38. Von F. v. H.

„Litteraturblatt." (14. X.) 1854 No. 82. „Gedichte von Moritz Graf Strachwitz. Gesamtausgabe. 2. Auflage. Breslau, Trewendt und Granier. 1853." (Von W. Menzel.)

„Blätter für litterarische Unterhaltung." (21. XII.) 1854 No. 21. „Moritz Graf Strachwitz." Von Rud. Gottschall. (Nach Strachwitz' „Gedichten", 2. Auflage 1853.)

Rudolf [von] Gottschall, „Poetik." Breslau 1858. Citiert wird die 5. Auflage, 2 Bde., ebenda 1882.

A. von Sternberg, „Erinnerungsblätter." 6 Teile, Leipzig 1855—1860. VI, 38, 39.

„Kölnische Zeitung." (23. XI.) 1864 No. 326 (5. Auflage der Strachwitzischen „Gedichte").

„Blätter für litterarische Unterhaltung." Redakteur: Eduard Brockhaus. (22. XII.) 1864 No. 52 (5. Auflage der Strachwitzischen „Gedichte").

„Daheim." Herausgegeben von Robert König. 1866. 2. Jahrgang. S. 115 f. „Moritz Graf Strachwitz." Von Wilhelm Herbst.

Karl Goedeke, „Emanuel Geibel." „Erster Teil." Stuttgart 1869. S. 283, 284.

„Deutsches Litteraturblatt" Herausgegeben von Wilhelm Herbst. 1878. 1. Jahrgang. S. 56. „Gedichte von Moritz Graf Strachwitz." (7. Aufl.) Von dem Herausgeber.

„Zeitschrift für deutsche Philologie.“ Herausgegeben von Ernst Höpfner und Julius Zacher. 1883. XV, 344. „Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger.“ Von P. Holzhausen.

Theodor Fontane, „Christian Friedrich Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840—1860.“ Berlin 1885. S. 40.

Richard Maria von Werner, „Lyrik und Lyriker.“ Hamburg und Leipzig 1890. S. 512, 541.

„Nord und Süd.“ Herausgegeben von Paul Lindau. 1891. 58. Band. S. 69. „Ein vergessener Dichter“ (Waldau). Von Rudolf v. Gottschall.

„Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte.“ Herausgegeben von Julius Elias und Max Osborn. 3. Band (Jahr 1892) 1894. Abschnitt IV 2, 299a. Von R. M. v. Werner.

Ludwig Geiger, „Berlin 1688—1840. Geschichte des geistigen Lebens der preufsischen Hauptstadt.“ 2. Band: 1786—1840. Berlin 1895. S. 450.

„Deutsche Rundschau.“ Herausgegeben von Julius Rodenberg. 1896. 87. Band. S. 100f. „Der Tunnel über der Spree.“ Von Theodor Fontane.

„Deutsches Dichterheim.“ Herausgegeben von Adalbert v. Majerszky. 1897. 17. Jahrg. No. 24. S. 554f. „Moritz Graf Strachwitz.“ Von Wilhelm Schäfer.[1])

Theodor Fontane, „Von Zwanzig bis Dreifsig. Autobiographisches.“ Berlin 1898. S. 285—290. (Ein neuer Abdruck des soeben erwähnten Artikels über Strachwitz in der „Deutschen Rundschau“.)

„Dichterstimmen der Gegenwart. Poetisches Organ für das katholische Deutschland.“ Herausgegeben von Leo Tepe van Heemstede. 1900. No. 6, XIV, 169. „Moritz Graf von Strachwitz. Ein Dichterbild“ von P. Kilian, O. Cap. zu Werne in Westfalen. **Mit Bildnis des Dichters.**[2])

„Die Nation.“ Herausgegeben von Dr. Th. Barth (1. VI.) 1901 No. 35 S. 550. „Das Herz von Douglas.“ Von Richard M. Meyer.

Selbst die ausführlicheren Darstellungen in den citierten Schriften, auf den äufseren Umfang hin angesehen, im günstigsten Fall noch nicht sechs Seiten lang — repräsentieren biographische und litterarhistorisch-ästhetische Skizzen. Nur Weinholds ruhig und klar gezeichnetes „Lebensbild“, besonders in der Schilderung von Strachwitz' persönlichen Schicksalen, steht auf einer ungleich höheren Stufe.[3]) Nächst Weinhold

[1]) Im Interesse der objektiven Wahrheit fand ich mich veranlafst, diesen verhimmelnden Essay in einer Berichtigung („Deutsches Dichterheim“ 1898, 18. Jahrg., No. 2, S. 29f.) schroff abzulehnen: „Nochmals Moritz Graf Strachwitz.“

[2]) Dieses katholisch gefärbte, in Daten unzuverlässige „Dichterbild“ bietet u. a. ein paar hübsche, bisher wenig bekannte anekdotische Notizen.

[3]) Ich kann nur R. M. von Werners warm anerkennender Anzeige in den „Jahresberichten für neuere deutsche Litteraturgeschichte“ beipflichten: „So leistet dieses Lebensbild auf wenigen Seiten alles Wesentliche für den Dichter.“ Auf einige, wenige Irrtümer der Überlieferung komme ich zurück.

haben über die Strachwitzische Dichtung Fränkel, Fontane, Gottschall — dieser am häufigsten — das Treffendste und Interessanteste vorgebracht. Neben sachlicher Kritik wuchert gar üppig z. B. bei Hub, Herbst, Schlönbach, Kilian die billige Phrase. Das „Biographische Denkmal“ und Gottschalls Erörterungen, ganz zu schweigen von Weinholds Biographie, haben manch einer schön gefärbten litterarhistorischen Einleitung oder Darlegung Untergrund und Kraft verliehen. Stern hat seine schlichten, aber im ganzen richtigen, freilich auch sehr knappen Beobachtungen beibehalten. Herbst und Gottschall haben ihre Ansichten im Laufe der Jahre gemodelt und geklärt.

Meine Aufgabe erblicke ich am wenigsten darin, gemeine Fehler biographischer und bibliographischer Art zu verzeichnen und zu korrigieren. So soll nach der „Hannoverschen Morgenzeitung“ der Dichter im März 1823 geboren sein; nach Schmidt soll der Jüngling in Breslau die Schule besucht und nach Kluge der Reifere ein Lied „Rückkehr aus Amerika“ verfaſst haben. Eine ähnliche Verwirrung aber herrscht in der Beurteilung Strachwitzischen Denkens und Dichtens.

Eine Fülle von Streitfragen kann aus dem Gemenge der verschiedenen Meinungen hervorgezogen werden. Ist Strachwitz ein „Epigone mittelalterlicher Sehnsuchten“, oder muſs dieser „moderne Ritter“ von „feudaler Elegik“ freigesprochen werden? Bewährte er in Versen seine Streitlust „mit“ oder „ohne Renommage“? War seine jugendliche Liebeslyrik „ganz originell“, „völlig selbständigen Schlags“ — oder „unmöglich“? Ging der „Erwachende“ mit dem „Lebendigen“, oder ging er gegen ihn vor? War der Dichter ein „patriotischer Neuromantiker“, ein „verinnerlichter Platen“ oder „ein Platen des Schwertes“, „ein auf die Kehrseite gefallener Herwegh“, beziehungsweise „ein aristokratischer Herwegh“? Der protestantisch-konservative Litteraturhistoriker macht sich darüber Kopfzerbrechen, wie weit der Autor den „Mächten des Staates und der Kirche“ gedient habe, der katholisch-reaktionäre beansprucht ihn mit Haut und Haaren für den Katholizismus und das päpstliche Rom, und auch der konfessionell erhabene, liberale Litteraturhistoriker äuſsert sich — allerdings zurückhaltender und einsichtsvoller — von seinem politischen Standpunkte aus

über ihn beifällig oder absprechend. Namentlich sind von Strachwitz' „Neuen Gedichten", „Ein Wasserfall" und „Der Himmel ist blau" ganz nach subjektiven Eingebungen kommentiert worden, und in Hinsicht auf die „Perle" seiner Poesie weichen die Stimmen vollends von einander ab. Oft handelt es sich in diesem Meinungskampfe nur um leere Schlagworte; an anderer Stelle eifert die religiös sittliche Voreingenommenheit und bornierte Parteileidenschaft. Nur einzelne anfechtbare, aber charakteristische, sowie überhaupt interessante Kundgebungen von fremder Seite werde ich in den Fufsnoten fixieren. Vorwiegend lasse ich statt jeder weitschweifigen Polemik meine eigene Darstellung sprechen.

Neben dem gedruckten, allgemein zugänglichen Material standen mir weiterhin vergriffene oder doch sehr entlegene Schriften, auch etliche ungedruckte, bisher unbenutzte Papiere zur Verfügung.

Zu den heutzutage seltenen Publikationen rechne ich das bereits zweimal genannte „Biographische Denkmal" und eine Anzahl Programme des Schweidnitzer Gymnasiums (Schweidnitz 1837—42). Jenes, dessen Verfasser Strachwitz persönlich gekannt haben und ihm sogar sehr nahe gestellt gewesen sein mag, ergänzt das „Lebensbild" in manchen nicht unwichtigen Einzelheiten; diese werfen auf sein Schulleben hie und da ein bedeutsames Streiflicht. Besonders erhält man aus dieser Schulchronik Nachrichten über die schon von Weinhold erwähnte Schülerbibliothek.[1]) Die Bücherei der Schweidnitzer Gymnasial-Prima wurde im Juni 1836 auf Anregung des Rektors Dr. Julius Held in Angriff genommen. Sie wurde durch Geld- und Bücherspenden der Schüler zusammengebracht und bestand, als Strachwitz Weihnachten 1837 in die Schule eintrat, aus 4, als er in die erste Klasse Ostern 1839 versetzt wurde, aus 25 und als er Ostern 1841 seine Reifeprüfung ablegte, aus 77 Werken. Daher ist die höchste Wahrscheinlichkeit vorhanden, dafs er, wenn nicht alle, so doch die meisten dort angeschafften Bücher, gewifs diejenigen, welche in seinen poetischen Beruf schlugen, einmal gründlich gelesen oder zum

---

[1]) „Lebensbild" S. 9.

mindesten einmal durchblättert habe. Aus diesem Umstande erwachsen für das sichere litterarhistorische Verständnis des „Erwachenden“ recht schätzbare Konsequenzen.

Sehr annehmbare Einsichten gewann ich ferner aus der Vorrede Sallets zu der mit K. Jungnitz veranstalteten Übertragung von Bischof Percys „Reliques“ und unmittelbar aus Proben dieser Übertragung. Zu diesen Abschriften gesellte sich eine stattliche Anzahl äufserlich und innerlich umfangreicher Manuskripte, welche die poetische Thätigkeit des reiferen Strachwitz, besonders des Balladendichters, gröfstenteils in völlig neuer und ganz eigentümlicher Beleuchtung hervorhoben. Dem Archiv des Berliner litterarischen Sonntagsvereines oder „Tunnels über der Spree“, einmal den Sitzungsberichten (vom Dezember 1841 bis Dezember 1851) und das andere Mal den Reinschriften der vorgelesenen Dichtungen (vom Dezember 1841 bis Dezember 1844, vom Dezember 1845 bis Dezember 1846) durfte ich wertvolle zeitgenössische Dichter-Urteile über und frühere Fassungen von Strachwitz' Poesie, sowie einige bisher dem grofsen Publikum unbekannte Stücke entnehmen. Die ersten Gedichte, welche Strachwitz in dem Verein zum besten gab, wurden in den eigenhändigen Protokollen des „Tunnel“-Sekretärs H. v. Mühler, die späteren in denen W. v. Loos' kritisiert. Jener legte sein Amt am 30. April 1843 nieder, um die Erledigung der laufenden Geschäfte an diesen abzutreten. Mühlers Referate sind, dem herrschenden Brauch jenes Kreises entsprechend, in höherem Grade keck und launig, die von W. v. Loos ernster und zugleich eingehender ausgefallen und enthalten im einzelnen die sorgfältigsten und geistvollsten Besprechungen, welche die Strachwitzische Dichtung bis in die jüngste Zeit überhaupt gefunden hat. Es sind zusammenfassende Kritiken nach den Äufserungen der Vereinsmitglieder, Gesamturteile, die jedoch das individuelle Erachten des Berichterstatters in keiner Weise beschränkten. Die „Tunnel“-Zensuren für die eingelieferten „Späne“ (Dichtungen) der „Runen“ (Gäste des Vereins) und der „Makulaturen“ (aktiven Mitglieder) waren — das sei schon an diesem Orte bemerkt — „Acclamation“ oder „Vorzüglich“ bez. „Sehr gut“, „Gut“, „Ziemlich gut“, „Ziemlich“, „Schlecht“. Die letzte Note hat „Götz von

Berlichingen", wie Strachwitz in dem Verein geheifsen wurde, nur einmal erworben. —

Diese Manuskripte ergeben auch einige biographisch fördernde Anhaltspunkte. Sie ermöglichen es mir vor allem, Weinholds „Lebensbild" in zwei Fällen zu berichtigen.

1. Auf Seite 26 der biographischen Mitteilungen werden als Mitglieder des „Tunnels" u. a. namhaft gemacht: Fr. Kugler, Gisb. v. Vincke, Th. Fontane[1]).

Diese drei Poeten wurden jedoch erst in den Verein aufgenommen, als Strachwitz bereits ausgeschieden war.

2. Nach Seite 36 soll des Dichters Nordland-Fahrt in das Jahr 1845 fallen.

In Wirklichkeit hat Strachwitz diese Reise bereits im Sommer 1843 ausgeführt. Das „Tunnel"-Protokoll vom 20. August dieses Jahres bewillkommnet den Heimgekehrten in fröhlicher Erwartung; man war ganz Neugier und Spannung in betreff „Götzens" frischpoetisierter Reise-Erlebnisse. Die Richtigkeit dieser chronologischen Thatsache kann das „Biographische Denkmal" bestätigen[2]). —

---

[1]) König in seiner Litteraturgeschichte erwähnt an dem bezeichneten Orte Kugler und Fontane, R. M. Meyer in seiner Litteraturgeschichte S. 375 gar noch P. Heyse neben Strachwitz. Geheimer Regierungsrat Dr. Franz Kugler trat dem Verein erst am 18. XI. 1849 („Lessing"), „Herr Apotheker Fontane" im Herbst 1844 („Lafontaine"), „stud. Heyse" am 28. I. 1849 („Hölty II") bei. Es beruht freilich auf einem Spiel des Zufalls, dafs Fontane niemals mit Strachwitz in dem Vereinslokal zusammengetroffen ist. Als Fontane im „Tunnel" am 30. VII. 1843 zum ersten Mal gastierte, da befand sich jener auf Reisen, und als er am 31. III. des folgenden Jahres wieder als „Rune" vorsprach, da wohnte „Götz", längst nach Berlin zurückgekehrt und bereits auf dem Sprunge, sich von der preufsischen Hauptstadt abermals und zwar auf immer zu entfernen, der Sitzung nicht bei.

[2]) Es berichtet: „Während der Zeit, wo er sich in Berlin dem Studium widmete, unternahm er eine Reise nach Schweden und Norwegen." — Namentlich bedarf jedoch der Text der Strachwitzischen Gedichte in Weinholds „Gesamtausgabe", wie der Anhang meiner Abhandlung darthun wird, einer tüchtigen Säuberung. Auf die von mir revidierte 8. Auflage (Breslau 1891) habe ich in der Analyse der Strachwitzischen Dichtung ausschliefslich Bezug genommen. In Citaten aus diesem Buche und aus andern Werken bediene ich mich besonders in den Fufsnoten folgender Abkürzungen: L. B. = Strachwitz' „Lebensbild" von K. Weinhold. Abhdl. = Abhandlung. Stra. = Strachwitz. Ein c, in eckige Klammern gesetzt, bedeutet, dafs

Manche Quellen, auf die man mich von gut unterrichteter Seite aufmerksam machte, blieben mir leider verschlossen. Doch wurden mir wenigstens ein paar neue, bemerkenswerte Züge aus dem Leben des Dichters von seinen Verwandten und besonders von Otto Gildemeister, dem einzig Lebenden aus jener älteren, glänzenden „Tunnel"-Epoche, die Fontane in dem bekannten „Rundschau"-Artikel, beziehungsweise in seiner Autobiographie — abgesehen von kleinen Gedächtnisschnitzern — so meisterlich veranschaulicht hat — bereitwillig mitgeteilt. Strachwitz' Korrespondenzen sollen vernichtet worden sein.

Es wäre mir nicht möglich gewesen, unter den obwaltenden Umständen mein Thema einigermafsen zu erschöpfen, wenn mich nicht, wie aus dem Vorangehenden hervorgeht, freundliche Augen und Hände in meinem Schaffen unterstützt hätten. Daher fühle ich mich Paul Heyse und Otto Gildemeister, Dr. Paul Träger und Professor Dr. Worthmann, dem Bibliothekar des Schweidnitzer Gymnasiums, aufrichtig verbunden. Und weiter haben mich in noch höherem Mafse der „Tunnel" und sein gegenwärtiger Vorsitzender, Hofphotograph Oscar Roloff in Berlin, endlich Professor Dr. Franz Muncker in München durch ihre weitreichende Förderung zu innigstem Danke verpflichtet.

Tilsit, Ostern 1902. **Der Verfasser.**

an der betreffenden Stelle und späterhin die aufgeführte, daneben stehende Auflage oder Ausgabe citiert wird: es werden von dieser Schrift Verlagsort und Erscheinungsjahr künftig nicht mehr beigefügt, auch wird der Titel nötigenfalls zusammengezogen. Ged. = Gedicht, Gedichte; S. = Seite; Str. = Strophe; V. = Vers. Dabei ist zu beachten: Die kleine Zahl über der grofsen Zahl der S. bezeichnet die Str., von dem Anfang dieser S. an gezählt, die mit einem V. versehene Zahl den Vers der in Frage kommenden Str. Wird hingegen neben die Seitennummer die Strophennummer in gleicher Höhe mit der besonderen Bezeichnung Str. gerückt, so bedeutet die kleine Zahl an ihrem Fufse wiederum den betreffenden Vers dieser Strophe: nur wird jetzt die Str. von dem Anfang des Ged. (d. h. von dem 1. V. der 1. Str. an) gerechnet. Steht neben der Seitenzahl nur eine Zahl mit einem V. in der gleichen Höhe, so werden auch die Verse von Str. 1_1 ab gezählt. Die einzelne kleine Zahl am Fufse der Seitennummer giebt die Verse eben dieser S. an. Also z. B.: S. 269^2 V. 1 = Seite 267 Str. 13_1; S. 275 Str. 3_6 = 276_1; 280 V. 30 = 281_4.

Inhalt.

I.

Strachwitz' Geist und Werke im allgemeinen.

1. Frühverstorbene Dichter vor Strachwitz.

Das neunzehnte Jahrhundert kennt eine nicht unbedeutende Anzahl reich begabter Dichter, die vom Tod hinweggerafft wurden, ehe sie die volle Höhe und die höchste Fülle ihres Könnens erreicht hatten. Sie fielen in ihres Schaffens „Maienblüte".[1] Theodor Körner (1791—1813) hinterliefs neben „Leier und Schwert" (Berlin 1814) einen Straufs harmloser Lustspiele und ein paar bedeutendere Trauerspiele Schillerschen Pathos. Wilhelm Müller (1794—1827), der Sänger der melodischen, frischen „Lieder eines reisenden Waldhornisten" und der schwungvollen, ernsten „Lieder der Griechen" (beide Werke: Dessau 1821 f.) und Michael Beer (1800—1833), der Verfasser der klassischen Jamben-Tragödie „Struensee" (Stuttgart 1829), hatten ebensowenig ihr letztes Wort gesprochen. Die Schwaben Wilhelm Hauff (1802—1827) und Wilhelm Waiblinger (1804—1830), jener ausgezeichnet als Märchenerzähler und Novellist, in seinem reizvoll kolorierten historischen Roman „Lichtenstein" (Stuttgart 1826) kühn ausgreifend, dieser vortrefflich in der Schilderung italienischer Landschaften und in antikisierenden Oden, vermochten gleichfalls ihre leuchtendsten Ideale nicht zu verwirklichen. Ihnen reihen sich an: Ludwig Halirsch (1802—1832), ein Balladendichter von der volkstümlichen, kräftigen Vortragsweise Bürgers („Balladen und ly-

[1]) In ihre Zeit ragen vom Ende des vorigen Jahrhunderts Novalis (Friedrich von Hardenberg) (1772—1801) und E. K. Fr. Schulze (1789—1817) hinüber.

rische Gedichte", Leipzig 1829), Georg Büchner (1813—1837), der Autor eines kraftgenialen Dramas Grabbeschen Stils „Dantons Tod" (Frankfurt a. M. 1835), Eduard Ferrand (1813—1843), ein zarter, todestrauriger Lyriker der Heineschen Richtung („Gedichte", Berlin 1835). Endlich, um die Kette in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu schliefsen, zuletzt genannt, aber nicht der letzte, Moritz Karl Wilhelm Anton Graf Strachwitz (1822—1847). In seinen Liedern „Den Männern" wie Körner von heiliger Vaterlandsliebe durchglüht; in den Horazischen Oden jenes Cyklus wie Waiblinger augenfällig von der antiken Formenschönheit eingenommen; in seinen Balladen ungefähr wie Halirsch volkstümlich und markig; in seiner frühen Erotik wie Ferrand von dem „Buch der Lieder" (Hamburg 1827) bestimmt; dabei hier wie dort von der hinreifsenden Heftigkeit Büchners durchbraust — ruft seine Gestalt in dem vorurteilslosen und begeisterungsfähigen Betrachter keinen geringen Eindruck hervor. Es verlohnt sich der Mühe, den Dichter und seine Dichtung im ganzen und im einzelnen zu würdigen.

2. Strachwitz' Werke.

Wie Halirsch und Ferrand gehört Strachwitz — abgesehen von einem fragmentarisch vorliegenden dramatischen Versuche seiner Jugend: „König Kodrus"[1]) — zu der kleinen Schar

[1]) Das „Biographische Denkmal" berichtet, dafs Strachwitz ein gröfseres poetisches Werk in Berlin verfafst und kurz vor dem Druck vernichtet habe. Unter diesem „gröfseren poetischen Werke" ist die Tragödie „König Kodrus" wahrscheinlich nicht zu verstehen. Die karge, mindestens formal ausgezeichnete „Probe" weist auf die Klassenlektüre der Schweidnitzer Prima zurück, auf Sophokles' „Antigone" und „König Ödipus". Auf seinen Stoff kann der Dichter durch Lessings Rezension der Märtyrer-Tragödie „Olint und Sophronia" von Freiherrn Joh. Friedr. von Cronegk (1731—1757) hingelenkt worden sein: „Hamburgische Dramaturgie", Stück 1 und 7 (Lessings Schriften, hrsg. von Lachmann-Muncker, Bd. IX, S. 187, 211); Lessing wurde 1840 und 1841 von Dr. Held in Vorträgen besonders berücksichtigt. In jener Kritik fand sich auch eine Reihe von Bemerkungen über das preisgekrönte Alexandrinerstück desselben Autors: „Kodrus, ein Trauerspiel in 5 Akten." Berlin 1760, zuerst gedruckt in dem Anhang der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" (herausgegeben von Friedrich Nicolai), Leipzig 1758, S. 1—96. Ob Strachwitz Lessings eigenen Entwurf zu einem Kodrus und

jener Poeten, die sich nur in dem Gebiete der Lyrik bethätigt haben.[1]) Er produzierte Lyrik im engeren Sinne und episch-lyrische Poesie. Auch hat er eigentlich nur zwei Gedichtsammlungen hinterlassen. Was von ihm dem Publikum erhalten ist, das bisher Ungedruckte, die selbstverfafsten Mottos und alle einzelnen Poeme zusammengerechnet („Ein Dutzend Liebeslieder“ umfafst streng genommen 15 Stücke), das beziffert sich auf 180 Carmina.

Es traten von ihm Anfang Oktober 1842 die „Lieder eines Erwachenden“ und bald nach Mitte November 1847 — auf dem Titelblatte datiert 1848 — die „Neuen Gedichte“, beide in Breslau, an die Öffentlichkeit, von ihm selbst geordnet und gesichtet.[2]) Die Redaktion der „Gedichte“ (Breslau 1850), eine Vereinigung jener beiden Werke, in dieser Auflage wie in den späteren allmählich durch eine Anzahl bisher unbekannter Nummern bereichert, lag bereits in fremden Händen.[3])

Die „Lieder eines Erwachenden“ und die „Neuen Gedichte“, in äufserem Umfang fast gleich (68—67 Stücke), sind von dem Autor in je 4 Abteilungen angelegt worden: „Vermischte

---

seine privaten Äufserungen über dieses Sujet kennen gelernt hat (Lessings Schriften in K. Lachmanns Ausgabe, Berlin 1840, XII, 99, 104, 109, bequem zusammengestellt in der Hempelschen Ausgabe, Berlin [1875—76], XI, 2. Abt. S. 683 No. 29) ist fraglich. Auch das Aristophanische Drama „König Kodrus. Eine Mifsgeburt der Zeit“, Leipzig 1839 — im Cottaschen Morgenblatt 1840 No. 111 gelobt, in der „Europa“ 1840, I, 84 getadelt — ist ihm wohl nicht zu Gesicht gekommen. Dagegen bemerkte er gewifs Platens Anspielungen auf den attischen Fürsten: Platens Werke. Herausgegeben von Carl Christian Redlich, 3 Bde., Berlin [1881 f.], I, 80_1; 462 Str. 11_1 etc. [c]. Bau und Rhythmus der Strophen, einzelne Hinweise auf örtliche und mythologische Verhältnisse, besonders aber die Stimmung des chorischen Gebetes hat er aus Sophokles' Dramen gewonnen (vgl. Karl Wilh. Ferd. Solgers Sophokles-Übersetzung, 2 Bde., Berlin 1808, I, 13, 133, 216). Daneben kommt auch Homer in Betracht. Strachwitz stattete die antike Form nach dem Vorbilde der Schillerschen Übertragung der Chorstrophen von Euripides' „Iphigenie in Aulis“ mit Reimen aus.

[1]) Vgl. R. von Gottschall, Litterarische Totenkränze und Lebensfragen, Berlin 1885, S. 141.

[2]) Zur genaueren Datierung der „Lieder eines Erwachenden“ und der „Neuen Gedichte“ vgl. das „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“. Leipzig 1842 und 1847, Spalte 2421 und 1462.

[3]) L. B. S. 43.

Gedichte“, „Romanzen und Märchen“, „Ein Dutzend Liebeslieder“, „Reime aus Süden und Osten“ — „Den Männern“, „Den Frauen“, „Nordland“, „Romanzen und Historien“. „Aus dem Nachlafs“ bringt Weinholds „Gesamtausgabe“: „Jugenddichtungen“ und Dichtungen „Aus reiferer Zeit“.

Über diese Poesie und ihren Schöpfer wird im Umrifs und allgemeinen Untergrunde Strachwitz, der Mensch, die nächste Auskunft erteilen.

3. Lebensverhältnisse.

Wie jeder Geborene steht Strachwitz in dem Bann überkommener Lebensverhältnisse.

Gute Feen umstanden seine Wiege. Es ist, als ob nur die Lichtseiten seiner Heimat an ihn herantreten durften; selbst ihre Schatten haben sich bei ihm in anmutende Lichtpunkte umgewandelt. Der Dichter stammt aus Oberschlesien. In den schlesischen Bergwäldern webt eine geheimnisvolle Ruhe und weht ein düsterer Dämmerschein; ihnen eignet ein „eigentümlicher nordischer Reiz“.[1]) So waltet auch in Strachwitz eine gewisse urwüchsige, nordische Stärke; seine Kraft bewährt sich greifbarer als seine Milde. Das deutsche Schlesien ist auf slavischem Boden erwachsen: in dieses Mannes Adern fliefst merklich etwas von heifsem polnischen Blute.[2]) Hat er doch selber, wenn auch wohl in anderem Sinne, bekannt: „Es rollt mein Blut in mehr als deutscher Schnelle“ (S. 371 [4] V. 1). Ihn treibt die eingeborene Lebhaftigkeit, Freude und Unternehmungslust,[3]) und sein kühner Idealismus ist gleichfalls in dem alten Oderlande nicht blofs als ein gern gesehener Gast an-

[1]) Wolfgang Menzels „Denkwürdigkeiten“, Bielefeld und Leipzig 1877, S. 84; Heinrich Steffens „Gebirgssagen“, Breslau 1837, S. 27, 28.

[2]) Schon die Endung von des Dichters Vatersnamen deutet auf seine polnische Abstammung hin. „Nach einigen“ sollen die Strachwitze aus Polen eingewandert sein: Ernst Heinrich Knetschkes „Neues Allgemeines Adelslexikon“, Leipzig 1870, IX, 68 f. Doch spricht bereits der Schlesier G. Berndt in seinem „Versuch zu einem schlesischen Idiotikon“, Stendal 1787, S. XXIII seinen Landsleuten insgemein u. a. „ein leichte wallendes Blut“ zu.

[3]) Dieselben Eigenschaften, die Heinrich Laube auch bei den benachbarten Österreichern konstatiert: Laubes „Gesammelte Schriften“, 15 Bde., Wien 1875, I, 187.

zutreffen. Trotz allen jugendlichen Übermutes versteht er sich wenig zu neckischen Scherzen und ausgelassenen Sprüngen, wenn zuweilen auch ihm der heimatliche Schalk aus den Augen blitzt.[1]) Seines Stammes Hang zu phlegmatischer Unentschlossenheit[2]) kommt bei ihm geadelt als eine sympathische Neigung zu zeitweiliger Beschaulichkeit und Träumerei zum Vorschein; er behauptet sogar einmal, jeder Zeit „ein träumerischer Geselle“ zu sein (S. 178[2] V. 1, 2; vgl. 364_3). Endlich erscheinen bei ihm Formgefühl und Versgewandtheit, welche die Nachfahren Opitz' und Logaus für sich in Anspruch nehmen,[3]) in reinstem und reichstem Maſse ausgebildet.

Frohe Stärke und frischer Kunstsinn! In diesen Schlagworten läſst sich Strachwitz' provinzielles Erbteil zusammenfassen.

Als Medien dieser geistigen Übertragung fungierten natürlich in erster Linie seine Eltern. Mutmaſslich verdankt er „des Lebens ernstes Führen“, den Charakter, seinem Vater, „die Lust zu fabulieren“, das spezifisch poetische Vermögen, seiner Mutter. Mindestens hat die letztere auf sein Gemüt einen nachhaltigen Einfluſs ausgeübt: es hängt mit ihrem frühen Tode zusammen, daſs der Jüngling früher als andere seines Alters „erwachte“.[4]) Fern der väterlichen Obhut wurde der Dreizehnjährige auf die eigenen Füſse gestellt, und freier und selbständiger konnte sich seine kräftige Natur entfalten. Sein männlicher Geist wurde in der Fremde gestählt. Letzten

---

[1]) Vgl. Sterns Urteil über Karl von Holtei in seiner „Geschichte der neueren Litteratur“, VII, 76.

[2]) Ernst Willkomms „Sagen und Märchen aus der Oberlausitz“, 2 Bde., Hannover 1843, I, 12.

[3]) Gustav Freytags „Erinnerungen aus meinem Leben“ in seinen „Gesammelten Werken“, Leipzig 1887, I, 101, ferner — ein Beleg für die obigen Bemerkungen im ganzen — desselben Autors „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“, 5. Auflage, Leipzig 1867, II, 169, 176; Weinhold: „Über deutsche Dialektforschung“, Wien 1853, S. 15; von demselben: „Rede bei der Feier des 80. Geburtstages Karl von Holteis,“ Breslau 1878 (Hinweis auf Strachwitz).

[4]) L. B. S. 7, 16. Es interessierte sich freilich auch Graf Hans Strachwitz für die künstlerischen Bestrebungen seines (ältesten) Sohnes, sonst hätte ihm dieser wohl nicht seine „Knospen“ dargebracht.

Endes hatte er sich zur Selbstaufsicht und Selbstkritik zu erziehen.

Von den äufseren Lebensbedingungen, welche er von den Eltern übernahm, hat die Konfession für seine Dichtung gar keine Bedeutung erlangt, während sein Wohlstand und vornehmlich sein Geburtsadel seine geistige Lebensrichtung andauernd bestimmen konnten.

Sein offizielles Glaubensbekenntnis trat niemals störend hervor. Auf den streng katholischen Privatunterricht in Schlofs Peterwitz, seinem Elternhause, folgte schliefslich der Schulunterricht in dem evangelischen Schweidnitzer Gymnasium. Dort kam er mit Altersgenossen in Berührung, die mit wenigen Ausnahmen in den Dogmen des Protestantismus aufgewachsen waren. Unter den Mitschülern gewann er bald Freunde.[1]) In Schlesien ward nämlich durchweg seit Friedrichs des Grofsen Regiment weitgehende Toleranz geübt,[2]) und speziell das Schweidnitzer Gymnasium huldigte lange vor Strachwitz' Einkehr liberalen Anschauungen.[3]) Sein Glaube wurde also — wenn überhaupt — von seiner nächsten Umgebung nicht ernstlich angefochten. Und was endlich entschieden hervorgehoben werden mufs: er brauchte sich diesen Glauben nicht wie Graf Fr. Stolberg und wie manche Romantiker zu Anfang des Jahrhunderts mühsam ringend zu erwerben, um ihn zu besitzen.

---

[1]) Als Strachwitz Ostern 1841 das Schweidnitzer Gymnasium mit dem Reife-Zeugnis verliefs, waren von den 173 Schülern der Anstalt 131 evangelischen, 25 katholischen, 17 mosaischen Glaubens. Unter den 8 Abiturienten war er der einzige Katholik, und von seinen Schulfreunden gehörte nur Ernst Jungnitz (L. B. S. 12) der gleichen Konfession an. K. Weinhold beabsichtigte sogar, sich 1842 in Breslau dem Studium der Theologie zu widmen (Schweidnitzer Programme 1840, 1841, 1842 S. 5, 5, 7).

[2]) Eine Toleranz, die vielfach in laxen Indifferentismus umschlug: „Geschichte Schlesiens“ [von K. Ad. Menzel], 2 Bde., Breslau 1808—11, II, 642 f.; „Schlesische Zustände im 1. Jahrhundert der preufsischen Herrschaft. Ein Beitrag zur Kultur- und Sittengeschichte Schlesiens in vertrauten Briefen eines dem Tode Entgegengehenden“, Breslau 1840, S. 22.

[3]) „Die heitere schlesische Natur herrschte hier, und auch die Wissenschaft hatte ein fröhliches Gesicht.“ Also äufserte sich Laube („Gesammelte Schriften“ I, 43), der 15 Jahre vor Strachwitz in dem Schweidnitzer Gymnasium das Abiturienten-Examen bestand.

Dieses Vätererbe wurde und blieb unangetastet sein bis zu seinem Tode. Demgemäfs verrät seine Poesie nur den überzeugten Christen, nicht einen Sohn der allein seligmachenden Kirche. Vollends offenbart sie nichts von dem Gefühlsdämmer der katholischen Mystik.[1])

In gewissem Sinne erwies sich der Wohlstand für Strachwitz eher als ein Hemmschuh denn als eine Triebkraft. Er brauchte für den nächsten Tag nicht zu sorgen; höchstens, dafs ihm einmal die Geldmenschen — seine Schulden entstanden durch eigene Schuld — während seiner Studentenzeit schwere Stunden bereiteten. Die soziale Not, das schlesische Weberelend und Berlins „Grofsstadtluft", drangen selten in seine Sphäre ein. Die Idee „Aus Hütten einzig kommt das Heil der Welt"[2]) konnte ihm wahrlich nicht aus eigener Erfahrung zufliefsen und sollte auch niemals aus fremder Quelle in seine Fülle übergehen. Schon aus diesem Grunde hätte Herwegh, der Verkündiger jenes Satzes, wenn ihm unser Dichter aufgefallen wäre, wie zur „Rettung Platens" gewifs erklärt: „Seine Geburt war vielleicht sein gröfstes Unglück."[3]) Dieses Wort trifft, auf Strachwitz angewendet, vielleicht noch gründlicher ins Blaue.

In Peterwitz umgab den heranwachsenden Knaben und Jüngling bald ein lautes, prächtiges Treiben, bald ländlich vertrauliche Zurückgezogenheit. Die Geselligkeit zog ihn in vornehme, aristokratische Kreise; hier lernte er die Konvention hassen und die abgeschliffene, mafsvolle Form lieben. Die Abgeschiedenheit bildete ihn, den Sohn des österreichischen Rittmeisters, zum passionierten Reiter aus; ihn nahm die Jagd hin, die „fürstliche Freude der Männer" (S. 192 ₂). Sein Wohlgefallen an diesen ritterlichen Leibesübungen, an raschem Ritt

---

[1]) Geborener Katholik wie sein Landsmann Eichendorff, konnte er sich ohnehin nicht so leicht wie etwa Fritz Stolberg und Fr. Schlegel, welche erst die Härte ihres Schicksals zum Katholizismus führte, auch späterhin in mystische und pantheistische Verzückungen verlieren. Davor bewahrte ihn auch sein Wirklichkeitssinn.

[2]) „Gedichte eines Lebendigen. Mit einer Dedikation an den Verstorbenen" (anonym, 1. Bd.), Zürich und Winterthur 1841, S. 47; 2. Bd.: ebenda 1844.

[3]) „Gedichte und kritische Aufsätze aus den Jahren 1839 und 1840 von Georg Herwegh," Belle-Vue bei Constanz 1845, S. 14.

und Rofs zumal, mufste in seiner Poesie einen ganz aufserordentlichen Niederschlag erzeugen. Vor allen Dingen weckte das freie Umhertummeln in ihm das Vergnügen an herzhafter Ungebundenheit. In den Wechselwirkungen von Salon und Einsamkeit erstarkte in ihm jener Freiheitsstolz, der mit junkerlichem Wappenstolz und gar mit protzenhaftem Geldstolz nichts gemein hat. Verkehrte Strachwitz zwar in seinen letzten Jahren hauptsächlich mit Standesgenossen, so schlofs er sich doch ganz und gar nicht von den Bürgerlichen ab.[1]) So durfte er denn auch 1847 gegen Ende seines Wirkens — zunächst allerdings blofs im Hinblick auf seine jungen „Lieder" — mit ironischem Lächeln bemerken: „Nur manchem war der Graf zu schwer verdaulich" (S. 163_8).

Wurde seine Geburt von ihm nicht überschätzt, so wurde von ihm sein nomineller Beruf sicher unterschätzt. Die Jurisprudenz war ihm von seinen Verwandten aufgezwungen worden. Seine Fähigkeiten und nicht minder seine Konnexionen gewährleisteten ihm im Staatsdienst eine glänzende Carriere. Aber er war nicht auf den Broterwerb angewiesen, und dann war er auch jedem Strebertum abhold. Titel und Würden reizten ihn nicht. Er wollte nur seinen inneren idealen Aufgaben dienen.[2]) Daher ist von den dürren Pandekten kein Laut in seine Kunst hineingeklungen. Dagegen wirkte direkt auf ihre Pflege eine Beschäftigung hinüber, die er als Amateur in

---

[1]) Das zeigt sich in seinem intimen Verkehr mit Geibel, dem norddeutschen Pastorssohne, und nicht am wenigsten in seinem Verhältnis zu dem Berliner „Tunnel", der auch Bürgerliche zu den Seinigen zählte. In diesem Poetenklub erlangte er allgemeine Beliebtheit. Als „Götz von Berlichingen" zu den auswärtigen Mitgliedern des Vereins übertrat, da erklärte W. v. Loos in seinem Sitzungsbericht vom 7. April 1844 u. a.: „Er komme uns nächsten Winter wieder, wenn auch nicht als der vorjährige Götze, doch als der frühere Götz!" — Zum Überflufs bezeugt mir O. Gildemeister die liebenswürdigen Allüren seines ehemaligen Rivalen: ihm sei nichts Geziertes und Geckenhaftes angehaftet.

[2]) Er befolgte buchstäblich Platens Weisung:

„Keiner, gehe, wenn er einen Lorbeer tragen will davon,
Morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon:
Dem ergiebt die Kunst sich völlig, der sich völlig ihr ergiebt."

(Erste Parabase der „Verhängnisvollen Gabel": Platens Werke. II, 296).

seinen Mufsestunden trieb, sein vorzügliches Vortragsgeschick.[1]) Das Recitieren — besonders glänzend trug er Balladen vor — liefs ihn schärfer auf mancherlei formale Effekte achtgeben. Der äufserlich schwungvolle Vortrag legte seinem eigenen Stil insgemein, also auch seinem Balladenstil, die rhetorische Verve nahe.[2]) Auch lernte er als Deklamator mit dem Publikum rechnen. Strachwitz hat zwar niemals seine Poesie einem Auditorium zu Liebe eingerichtet. Aber er hat auch niemals Lob und Tadel als leeren Schall entgegengenommen.

Weniger seine Neigung zu reproduktiver Thätigkeit als vielmehr zu eigenem produktiven Schaffen führt wiederum auf seine Abstammung zurück. Die Vergangenheit weckte Kräfte, die in ihm verborgen schliefen. Sie befruchtete seine Phantasie unmittelbar.[3]) Der Knabe wuchs in den grofsen Erinnerungen an die hervorragenden Stellungen und Thaten seiner Ahnen auf. Die Dunkelheiten ihres Wandels waren geschwunden, ihr Ruhm war geblieben.[4]) Strachwitz' Vater hatte 1813—15 in den Freiheitskriegen rühmlich mitgefochten. Aus Traditionen webte sich um den „Erwachenden“ eine Welt schimmernder Träume. Stellte Strachwitz das „Sonst und jetzt“, wie er es sich damals und späterhin ausmalte (S. 291), einander gegenüber, so konnte man von vornherein wissen, welche Partei verlieren werde. Den berückenden Erscheinungen der alten Zeit gesellten sich in seinen Schuljahren Lehren zu, die ihn

---

[1]) Auf diese Vortragskunst spielt Rudolf Löwenstein in einem launigen (bisher ungedruckten) Gelegenheitsgedicht vom 29. Oktober 1843 an. Er bittet die Muse u. a.: „Oder leih' mir Götzens Vortrag, Der gewichtig macht, was nichtig.“

[2]) Bemerkenswert hat sich auch Herwegh schon in jungen Jahren als Deklamator ausgezeichnet: Franz Munckers Artikel über Herwegh in der „Allgemeinen deutschen Biographie“, XII, 254 f.

[3]) Strachwitz hat in seinen frühesten Gedichten einen „Rittersaal“ besungen: L. B., S. 6.

[4]) Es sollen z. B. am 9. April 1241 in der furchtbaren Mongolenschlacht bei Liegnitz, welche den Herzog von Krakau, Polen und Schlesien, Heinrich II., und die Blüte der polnischen und schlesischen Ritterschaft zu Boden streckte, auch 14 Strachwitze gefallen sein. Darauf deutet ein Gelegenheitsgedicht der Gräfin Nora v. Strachwitz, geb. Gräfin Henckel v. Donnersmarck hin: „Gedichte“, Breslau 1890, S. 5.

ebensowenig für die Gegenwart einnehmen konnten.[1]) Mit Notwendigkeit mufste sich vor seinem geistigen Auge die Gestalt des Ritters zu einem Ideal menschlicher Herrlichkeit verklären: der Mann des Sieges und Sanges, des Streites und der Minne. Den Ritter und Troubadour in seiner Person zu vereinigen, das war von Jugend auf sein inniges Bestreben. Pries doch noch der Reifere in höchster Verehrung sein Vaterland als das „Land des Schwertes und Gedichtes" (S. 185_2). Der Romantiker hatte sich in ihm ausgebildet, lange bevor er von einer „romantischen Schule" etwas wissen mochte.

4. Charakter, Gefühlsanschauung und Weltbetrachtung.[2])

Die Pole in Strachwitz' geistigem Sein und Streben können bereits nach den vorausgeschickten Bemerkungen durch ein paar Schlagworte inhaltschwer bezeichnet werden: Kraft, Wahrheit, Vornehmheit, Schönheit. Sein Charakter, seine Gefühlsanschauung und Weltbetrachtung mit ihren eigentümlichen Höhepunkten sind nicht mit einem Blicke zu erfassen.

Strachwitz ist ein Mann von wahrhaft männlichem Charakter. Trotz aller jugendlichen Leichtlebigkeit ist er durch das Leben als „ein ehrlicher Geselle" (S. 371^4 V. 3) gegangen. Der „Stern der Ehre" (S. 163 Str. 4_8; 172^3 V. 12; 185 Str. 6_4) hat ihm stets als ein göttliches Licht vorgeleuchtet.

---

[1]) In dem „Ährenkranz von Balladen, Romanzen und Sagen der deutschen Dichter neuester Zeit. 1815—1837. Zu Redeübungen für die höheren Gymnasial- und Realklassen bestimmt", [anonym] Leipzig 1837 — vor Ostern 1838 in der Schweidnitzer Schülerbibliothek vorhanden und von Strachwitz sicher auf das eifrigste studiert — steht ein Aufsatz „Die Romantik" S. XI—XIX. „Der modernen Poesie" komme ein Gegensatz zu der romantischen Wirklichkeit zu. „Doch zugleich widerstrebt diese Wirklichkeit, wie sie sich findet in der Gegenwart, dem Ideale und ist völlig prosaisch" (S. XVII). Wie hätte dem Dichter etwa ein Goethe zu der richtigen Wertschätzung der Gegenwart verhelfen können! Vgl. „Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedr. v. Müller", herausgegeben von C. A. H. Burkhardt, Stuttgart 1870, S. 121 (7. September 1827) etc.

[2]) Was aus Strachwitz' Leben in Beziehung auf seine Dichtung vereinzelt hervorgeht, das ergiebt sich nunmehr leichter und sicherer in vollerer und gleichmäfsigerer Beleuchtung aus seiner Dichtung vorzugsweise unmittelbar. Daraus resultiert schliefslich eine allgemeine Charakteristik des Dichters.

Seine Ziele verfolgte er mit Ausdauer, jedoch nicht ohne seine Richtung zu verändern. Besonders hielt die Glut seiner Liebesempfindungen nicht lange an; er suchte Abwechslung (S. $50_{9,10}$). Dennoch fehlt es ihm keineswegs an echter Herzenswärme und treuer Hingebung, an Gemütstiefe. Das bekundet am besten sein „Venedig". Namentlich tritt bei ihm eine gewisse Hoheit der Gesinnung hervor: furchtlose Offenheit und lautere Wahrhaftigkeit (vgl. S. $50_{5,6}$).[1]

„Fort mit dem Helm, es soll mich jeder kennen
Und ganz erkennen, wer nur halb mich kannte" (S. $48_{5,6}$). —

Dieser Streitruf kann als sein unentwegter Wahl- und Wappenspruch gelten. Wohl hat auch er Gefühle ausgesprochen, die nicht aus eigenem Grunde quollen; noch in reiferen Tagen huldigte er der leeren Phrase, und von Gemachtem kann er nicht freigesprochen werden.[2] Doch liegt auf der einen Seite hauptsächlich unbewufste Anlehnung und auf der anderen Seite ein widerwilliges Versagen der darstellenden Kräfte vor. Gemeiniglich schuf er aus innerer Notwendigkeit. Ein „Machwerk" hat er nie zu Tage gefördert.[3] Den Vorwurf, einer Manier zu dienen, hat er denn auch mit Empörung zurückgewiesen; sein Lied sei in ihm „erzeugt", „erstarkt", getränkt „mit dem eignen Blut" (S. 173^{8}). Manierierte Züge haften nur einzelnen von seinen Produktionen an, die Selbständigkeit vermissen lassen.

Jedenfalls wird seine Lebensauffassung von festen und unzweideutigen Grundsätzen bestimmt. Den optimistischen „Erwachenden" durchglüht die reinste Lebensfreude, die ihm

---

[1]) Auch das „Biographische Denkmal" führt als Grundzüge seines Charakters an: „Mut und Gradheit, die er durch sein Benehmen seinen Eltern schon in der frühesten Jugend offenbarte."

[2]) W. Herbst behauptet (1866): „Seine Lieder sind wie ein Tagebuch, man kann von ihnen aus dem Dichter ins Herz sehen." In der Lyrik räche sich „jede innere Unwahrheit durch äufsere Unschönheit" [?]. Einen tagebuchartigen Anschlufs an das Leben hat Strachwitz nicht angestrebt; beispielsweise dichtete er „Im Hafen", als der Abschied von seiner „Herrin" noch in weiter Ferne lag, und eine tiefe Neigung des „Erwachenden" blieb — nach L. B. S. 28 — poetisch vollkommen unbezeugt.

[3]) Der „Tunnel" hat ein Strachwitzisches Gedicht allerdings unumwunden als „poetisches Machwerk" abgethan („Eine Nacht"); doch schweift diese Bezeichnung über das rechte Mafs des Mifsfallens gar beträchtlich hinaus.

nicht kleinliche Bedenken und eine engherzige Moral verkümmern durften. Aus der „Türkischen Justiz“ und besonders aus „Sonst und jetzt“ ist jedoch keineswegs die Konsequenz zu ziehen, dafs er im Prinzip für Verführung und Entführung geschwärmt habe (vgl. S. 173_{10}). Das war eben nur ein Aufbäumen gegen Pedanterie und Alltäglichkeit. Jenseit von Gut und Böse ist er nie gestanden. Wohl griff er beherzt ins volle Menschenleben hinein — aber doch erst nach vorangehender, sichtender Orientierung. Wie Goethes „Sänger“ liefs er sich „den besten Becher Weins in purem Golde reichen“; zumal in diesem Punkte offenbart sich das verinnerlicht Aristokratische seines Wesens.[1]) Seine starke Sinnlichkeit befähigte ihn dazu, seine seelischen Zustände machtvoll zu verkörpern. Er blieb, mit Schiller zu reden,[2]) „innerhalb des Sinnlichen“ stehen, und er erhob sich „über das Wirkliche“ — in diesen Fähigkeiten liegt überhaupt sein Beruf zum Künstler begründet.[3]) Kaum noch zu betonen ist, dafs er keinen derben Spafs, dagegen jeden raffinierten Cynismus scheute (S. 163^{1} V. 7, Str. 5). Eher wendete er sich dem Gräfslichen und namentlich dem Grausigen zu. Doch wufste er das Unerträgliche durch leise Abtönung erträglich zu machen.[4])

[1]) „Volle Sinnlichkeit, ohne jede Spur von Gemeinheit, ist immer vornehm“: „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen.“ 10. Auflage, Leipzig 1890, S. 39.

[2]) Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, 2. Bde., 4. Auflage, Stuttgart 1881, I, 306: Schillers Brief vom 14. September 1797 [c].

[3]) W. v. Loos, bez. der „Tunnel“ hat bei der Betrachtung des Gedichtes „Kennt ihr mein Lieb?“ Strachwitz' Sinnlichkeit mit Recht gelobt; verleihe sie doch dem Dichter das Vermögen, „die sinnliche Erscheinung des zu schildernden Gegenstandes lebendig vor die Phantasie des Hörers zu stellen.“

[4]) Es herrscht bei ihm also nicht jene erschreckende Grellheit der Darstellung wie in Freiligraths „Anno Domini . . .?“ (in den „Gedichten“, 2. Auflage, Stuttgart und Tübingen 1839, S. 159 [c]) und „Schahingirai“ („Zwischen den Garben,“ Stuttgart und Tübingen 1849, S. 8). Vor solchen den Geschmack „beleidigenden Gräfslichkeiten“ mag ihn Chamisso mittelbar gewarnt haben: Chamissos „Leben und Briefe“, Bd. 5 und 6 der „Werke“ (Leipzig 1836), 2 Bde., Leipzig 1839. Herausgegeben von J. E. Hitzig. Briefe an Freiligrath vom 28. April 1836 und 21. Dezember 1836, II, 217, 218. (Die 6 Bände Chamisso waren Ostern 1840 in der Schweidnitzer Klassenbibliothek vorhanden.)

Ebenso stark wie seine Sinnlichkeit sticht sein ausgeprägtes Selbstgefühl hervor. Besonders der junge Autor hebt wiederholt seinen Stolz hervor; „freud'ger Jugendstolz" (S. 69_{4}; 59_{10}) und froher Künstlerstolz haben sich bei ihm zusammengefunden. Es verschaffte ihm sichtbare Befriedigung, sich als Dichter vorzustellen (S. 117[1]; 144[5]; 195[1] etc.). Er fühlte sich als entschiedene Persönlichkeit, und er wollte sich als eine solche behaupten, es freute ihn, anders zu sein als andere (S. 167). Dafür sprechen selbst seine episch-lyrischen Dichtungen. Erfüllte den „Erwachenden" frischer Übermut, so neigte der von körperlichen und seelischen Schmerzen Gebrochene in seiner letzten Frist sehr begreiflich zur Selbstbescheidung. Er spürte jetzt, dafs seine trotzige Kraft erlahme (S. 213[1]; [2]): da konnte über den Stürmer der Träumer hinauswachsen. Zwischen jenen beiden extremen Stufen des Übermutes und der Ergebung lag in seinem Leben die breite Mittelstufe des schönen männlichen Selbstbewufstseins.

Doch damals sogar, als noch freiestes Ausleben der Nerv seines Daseins war — auch schon zu jener Zeit hat er sich von egoistischer Selbstherrlichkeit ferngehalten. Wohl verlangte er kein Mitleid (S. 217[2]); aber er stand doch nicht auf solcher Höhe, dafs er der Reue unzugänglich gewesen wäre. An dem Wohl und Weh, an dem Ringen und Vollbringen nicht blofs seiner nächsten Mitmenschen, sondern auch weiterer Kreise hat er ehrlichen Anteil genommen. Sein Liebes- und Nationalgefühl kommt in seiner Lyrik reichlich zum Ausdruck. Doch merkt man es ihm immer an: er singt nicht in dem Chore des Lebens mit. Er beansprucht vielmehr eine Solistenpartei. Immer aber leuchtet aus seinem erotischen und nationalen „Soll und Haben" ein Zug zur Gröfse und echten Menschenwürde hervor.

Hinter jenen Gemeinschaftsgefühlen steht sein religiöses Empfinden zurück. Die poetischen Kundgebungen dieser Art sind bei ihm nicht gerade spärlich, aber weit verstreut vertreten, d. h. in dem Zusammenhang der einzelnen Gedichte. Ausnahmsweise hat er einmal ein „Gebet" abgefafst: das wurde indessen durch besondere Umstände hervorgerufen; es ist ein „Gebet auf den Wassern". Ein „geistliches

Lied“ hat er niemals geschaffen. Wurde dieses lebensfrohe Weltkind auch nicht von der tiefen und reichen Religiosität eines Eichendorff durchdrungen, so hat es doch immer treu und wahrhaft an der christlichen Gottesvorstellung festgehalten. Sein lebendiges Verhältnis zu einem persönlich gedachten Gott offenbart Strachwitz während seines gesamten poetischen Lebens. Vor allem in seiner Blütezeit giebt sich seine Ehrfurcht vor der Allmacht des Weltschöpfers und sein Vertrauen auf Gottes Güte und Weisheit zu erkennen (S. 163 Str. 5_{5-8}; 176_{9}; 177^{3} V. 8; 238^{3}). Der jugendliche und jugendfrische Dichter trotzt Sankt Peter, er behauptet sein Recht trotz „Fluch und Höllenqual“ (S. $158_{9, 10}$, 66_{12}) er stellt sich frei dem Gott der Freiheit gegenüber (S. 319_{11}); der sieche ergiebt sich in den Willen des Herrn (S. 359^{6}). Dieser Ergebung ging das Medium der Verzweiflung voraus (S. 202^{2} V. 5; vgl. auch 191^{2} V. 7, 8).

Hier wie dort, in politischem, erotischem und religiösem Sein und Sinnen, bewährt sich Strachwitz als ein Mann der Leidenschaft und vor allem des Affektes[1]). Einseitig und befangen nimmt er die Dinge entgegen. Er will lieben oder hassen (S. 52^{4} V. 2, 355^{3} V. 6); verehrend und zürnend ist er überall gleich mit dem ganzen Herzen dabei. Der zornige Poet ist sein Ideal (S. 80^{3} V. 7, 8), ihm eignet sogar die „zornige Freude“ (S. 130_{7}), während er objektiv gern den finster grollenden Zorn darstellt. Besonders hoch schwingt der junge Dichter „der Begeisterung glutfarbiges Panier“ (S. 80_{11}). Begeistert hat er die Begeisterung gepriesen (S. 213_{8}; 218^{2} V. 6; 190^{2} V. 3, 4). Die Dichtung ist ihm ein „Flammenstrom“ (S. 60^{5}), die gewaltig empörte Innenwelt „strudelt ihn von dannen“, er mufs „den ganzen Wonnensturm der Herzbedrückung“ ausfluten (S. $137_{7, 8}$). Sein Flügelrofs, „ein Lied voll Sturm und Flammen“ (S. 178^{3} V. 6), läfst den Betrachter, hingerissen von seinem ungewöhnlichen Elan, über mancherlei ihm anhaftende Flecke des Gewöhnlichen und Epigonenhaften hinweggleiten oder sie gering achten.

---

[1]) Für das Übergewicht des Affektes bei Strachwitz sprechen mir auch einzelne mündliche Mitteilungen.

Jedenfalls waltet in diesem Künstler ein aufserordentliches Temperament. In Anbetracht seiner raschen Erregbarkeit möchte man ihn einen Sanguiniker heifsen. Doch hält er sich letzten Endes bei der wilden Wucht insbesondere seiner Unlust-Äufserungen mehr innerhalb der Grenzen des Cholerikers auf. Goethes „urkräftiges Behagen“ (vgl. 167 ⁸ V. 5) ist dem Reiferen weiter und weiter entrückt worden.

Seinem unbefangenen, offenen Charakter und seinem stürmischen, geradeswegs zugreifenden Gefühlsleben entspricht seine Weltbetrachtung. Er meidet die Umwege und Seitensprünge, des Daseins Dunkelheiten und Rätsel. Er sucht nicht der Erscheinungen Flucht in ihren kausalen und ethischen Zusammenhängen zu verstehen: er zielt nicht nach der Lösung philosophischer Probleme und der Formulierung moralischer Thesen. Einzelne allgemeine Sätze hat er allerdings ausgesprochen. Doch hat er sich trotz mannigfacher reflektierender Umschau in der Poesie vor streng begrifflichem Denken nach Kräften gehütet. Abstraktes Systematisieren ist nicht seine Sache. Selbst in Anbetracht der „Lebensansicht“ (S. 69) und von „Ganz oder garnicht“ (S. 126) kann man nicht behaupten, dafs er in Wahrheit dozieren wollte, wenn er sich auch in beiden Fällen dem prosaisch doktrinären Ton unzweifelhaft nähert. Ein didaktisches Alexandriner-Poem oder ein Distichen-Epigramm hat er sich niemals abgerungen.

Darum geriet er auch nicht in jenes zwitterartige Schwanken, das philosophisch angelegten Dichtern leicht Schwierigkeiten in den Weg legt.[1]) Ihn lockte das Einzelne und Besondere. Ihn beschäftigte vorwiegend der Mensch als Individuum, minder vertiefte er sich in die Natur, und am wenigsten kümmerte ihn das unpersönliche Universum.

Und so kommt an dieser Stelle die weniger gefällige Kehrseite seiner Eigenart zum Vorschein!

Vollkommen wufste er sich nur der realen, sinnlichen Nähe und Einzelheit zu bemächtigen. Seiner Poesie haftet manchmal zwar nicht das Gepräge des Flachen, aber doch des

---

[1]) Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, I, 8, Brief Schillers vom 31. August 1794.

Oberflächlichen an. In seiner Gedankenwelt stöfst man nicht oft auf eine Untiefe — doch auch meistens nicht auf überraschende, ungewöhnliche Tiefe.

Er war also keineswegs ein Denker und Dichter wie sein Landsmann Fr. v. Sallet. Den Formen des Seins widmete er sich vorzugsweise als ästhetisch Geniefsender; dem Gefühl erteilte er in seinem geistigen Wirken den Primat. Strachwitz ist demnach in der Hauptsache Lyriker der Empfindung.

Seiner engen Weltbetrachtung zufolge, die sich nur dem Nächsten und unmittelbar Ansprechenden und Ergreifenden zuwendet, ging Strachwitz dem Schönen und Herrlichen im Menschen- und Naturleben, in eigenen Erlebnissen und fremden Ereignissen, in Gegenwart und Vergangenheit nach.

„Wie ist so schön die Erde" (S. 50^{3} V. 4). Aber dem wilden Kraftgefühl und dem ungestümen Drange seiner Psyche genügten die ebenen Mafse und harmonischen Formen meistens nur als äufsere Gefäfse. Den Inhalt suchte er ins Grofse und Grofsartige zu steigern. Der Todkranke wollte seinen Schmerz „erhaben geniefsen" (S. 364^{12}). Die gewaltigen Aktionen in Leben und Natur zogen ihn vor allem an, ohne doch die zarteren Saiten der Brust zu verstimmen. „Und habe wohl wie immer An Schlachten und Stürme gedacht" (S. $209_{3,4}$) — derselbe Mensch ist gleich darauf beglückt durch die Erinnerung an den „süfsen" Geist einer Frau (S. 209 Str. 9). Doch ist sehr selten das Süfse und Sinnige, öfter das Leichte und Lustige, häufig das Helle und Heitere in seiner Poesie zum Durchbruch gekommen.

Seine Anschauungsweise mit ihrem Trieb zum Grofsen und Übergrofsen bekundet sich in seiner gesamten Dichtung. Der „Erwachende" wünscht: vor dem Atem des Mordgeschützes möge Mauer und Turm zerfahren (S. 57^{3} V. 3, 4), und der Verfasser des Cyklus „Venedig" rühmt gar die alte Meereskönigin: vor ihrem Hauche seien Kaiserthrone gestürzt, Heere hingeschmettert, Flotten gesunken (S. 362^{5}).[1]) Der junge

[1]) „Deines Atems Stürme dampfen," singt Strachwitz vom Zorn S. 61_{4}, wie Rückert Gott von seines „Atems Stürmen" sprechen läfst: davon stürzen Jerichos Mauern ein: Rückerts „Gesammelte Gedichte", Erlangen 1834 f., II, 14 No. 23 V. 3 [c]. Ähnlich wirkt Rolands „Atemsturm": „Rolands Schwanenlied."

Dichter will an Glut — Glut der Liebe — Vesuv und Hekla „samt aller Sonnen Millionen“ übertreffen (S. 147^{3}), und der gereifte sehnt für die Geliebte einen besseren Mann, als er es sei, einen Mann herbei, der ganze Welten im Hirn und Sonnen im Auge trage (S. 355^{8}; vgl. auch S. 175^{1}). Der Bart des Barbarossa „stob all zu Berge, und jedes Haar war Grimm“ (S. 273_{8}).[1]) Derartige Hyperbeln nach Art des jungen Schiller kann nur der Überschwang stürmender Gefühle hervorrufen. Neben dem Übermafs, wie es in nuce durch das Wörtchen „millionenfarbig“[2]) repräsentiert wird, hat sich Strachwitz bisweilen ein diminutives Diminutivum gestattet: das zarte Leberreimchen S. 173^{2} V. 6, das winzige Fensterlein S. 306_{8}. Doch tritt bei ihm dieses Schwanken zwischen Extremen niemals in schroffem, störendem Nebeneinander auf.

Nach Schillers bekannter Terminologie darf Strachwitz als Künstler nunmehr begrifflich charakterisiert werden.

Seiner subjektiven Lebensauffassung zufolge ist er ein sentimentalischer Dichter und zwar weit gründlicher dem Elegischen als dem Idyllischen ergeben. Seine Grundstimmung stellt ihn zu den Satirikern: er pflegt seltener und dann weniger eigentümlich und bedeutend das eigentlich scherzhaft satirische als das ernsthaft satirische Genre. So wenig ihm vom Humoristen eignet, um so viel mehr vom Tragiker. Klagend und jauchzend schaut er in die Welt hinein, und mit Verve giebt er seinen Gefühlen Ausdruck. Kurzum, er wirkt — wie bereits erwiesen — in höchstem Mafse als Pathetiker. — Ein festes Bild, wie sein Verhältnis zu dem Leben und zu den Menschen, gewährt auch sein Verhalten der Kunst und den Künstlern gegenüber.

5. Verhältnis zu Poesie und Poeten.

Über Dichtung und Dichter hat Strachwitz viel nachgedacht, aber nur als Dichter, nicht als selbständiger Ästhetiker.

---

[1]) Minder auffallend: S. 275 Str. 5_{6}. Im ersten Falle reicht Strachwitz an den jungen Schiller heran. „Seine Silberhaare bäumen sich“ („Eine Leichenphantasie“ Str. 2_{9}).

[2]) Wie „millionenflockig“ in A. Grüns „Schutt“, Leipzig 1835, S. 108_{14} (Ostern 1837 in der Schweidnitzer Klassenbibliothek vorhanden).

Naheliegende theoretische Weisungen hat er sich gewifs zu nutze gemacht; aber in der Hauptsache hielt er sich lieber an die Praxis unmittelbar. Er fafste die Poesie als eine grofse und unvergleichlich edle Erscheinung in dem kalten und verworrenen Getriebe des Tages auf. Sie galt ihm als ein heiliges Mysterium (S. 151_{8}); ihre Macht stellte er als etwas göttlich Hohes und göttlich Bewegendes hin (S. 146^{8}), und schon der Jüngling bekannte: „Sang und Wahrheit kommt vom Vater droben“ (S. 229_{14}). Der Herr hat ihm das Lied gegeben (328_{11}). Nicht am wenigsten hafste er Philisterium und Ellenkrämertum, weil dieses die Kunst nicht in Ehren halte (S. 248 Str. 9 etc.). Den Priestern der Schönheit, den Dichtern hat er häufig im allgemeinen und auch im besondern Verse und ganze Gedichte gewidmet; schon allein die „Reime aus Süden und Osten“ legen davon Zeugnis ab. War ihm die Dichtkunst, wie es Herder wollte, „die stürmendste Tochter“, so war sie ihm doch nicht „die sicherste Tochter der menschlichen Seele“.[1]) Über die Richtung seiner eigenen Poesie kam er nur langsam mit sich ins reine. Der junge Dichter verlangte, dafs der Sänger „im edlen Streit mit Waffenliedern fechte“ (S. 320_{18}); der reifere klagte: „Die Dichtkunst ist zur Fechtkunst umgeschaffen“ (S. 181^{4} V. 1). Er erklärte den Tendenzpoeten den Krieg: „Sie dienen nicht der Kunst, die Kunst dient ihnen (S. 181^{6} V. 3). Es vollzog sich damals bei ihm, der selbst in seine erzählende Lyrik die Tendenz hatte einfliefsen lassen (S. 108 f., S. 246 f), auch in anderer Hinsicht eine Umkehr. Gerade da, wo er ein „Wort für die Kunst“ einlegt, macht sich in seinen Versen ein kleines Übergewicht der Gesinnung über die Kunst bemerkbar.[2]) Auch hat er das Leben nicht immer in voller Klarheit und gerechter Abstimmung wiederzuspiegeln vermocht. Doch hat seine

---

[1]) „Über Ossian und die Lieder alter Völker“: Herders Werke in Hempels Ausgabe [c], Berlin [1869], V. 360.

[2]) In dem „Tunnel“ war der Vortrag politischer Dichtungen laut Statuten verboten; doch wurde die betreffende Verordnung nicht streng zur Ausführung gebracht. Auf Strachwitz' „Gebet“ („Ein Wort für die Kunst“) folgte am 26. Februar 1843 W. v. Loos' „Offence Feld“, gleichfalls in Terzinen gefafst, an Strachwitz in manchen Wendungen anklingend und polemisch gegen ihn gerichtet: es forderte eine freiere Kunstübung. Der Angegriffene hatte sich zu verteidigen.

tendenziöse Poesie wenigstens niemals böswillig karikiert (S. 101.) Ihr Schwung und Feuer trug sie weit über die platte Phrasenreimerei etwa eines Hermann Rollett und Ludwig Pfau hinaus.[1]) Einer Lyrik paragraphenmäfsig vorgetragener Postulate wufste er überhaupt kein Verständnis entgegenzubringen. — Weil er die Kunst als eine souveräne Herrscherin anerkannte, darum stellte er auch, ihrer Gunst ganz teilhaftig zu werden, an sich die höchsten Anforderungen. Dermafsen hohe Anforderungen, dafs er sich trotz seines starken Selbstbewufstseins, trotz aufmunternden Beifalles und wirklich echter Talentproben fort und fort als ein Aufstrebender fühlte. „Ich wollt', ich wär' ein Dichter, Weh mir, dafs ich's nicht bin" (S. $127_{11,12}$), seufzte der „Erwachende",[2]) und noch der Autor der „Neuen Gedichte" sang sehnend in die Weite: „Ich aber möcht' ein Dichter werden" (S. 167 Str. 6_7). Aus Ehrfurcht vor seiner grofsen Aufgabe hob er endlich nicht jeden Kleinkram auf, den ihm der Tag auf den Weg streute. Rückertscher Hauspoesie[3]) stand er fern. In seinen künstlerischen Bestrebungen aber hatte er von vielen Seiten Pflege und Förderung erhalten.

6. Litterarische Anregungen.

Es wirkte auf ihn gesprochenes und gedrucktes Wort, der Verkehr mit wahlverwandten Genossen und die Lektüre ähnlich gestimmter Werke. Von grofser und doch auch wieder von geringer Bedeutung erwies sich für ihn das persönliche Element. Seine Kollegen und Freunde bestärkten ihn in seinen Welt- und Kunstanschauungen und trugen zur Reinigung und Veredelung seiner Form bei. Einzelne ihrer Produktionen

---

[1]) Rollett: „Frühlingsboten aus Österreich", Jena 1846 etc.; Pfau: „Stimmen der Zeit, 84 alte und neue Gedichte", Heilbronn 1848. Diese beiden Poeten können das gute Mittelmafs der (revolutionär) politischen Dichtung der 40er Jahre repräsentieren.

[2]) R. M. Werner will freilich das Lied „Ich wollt', ich wär' ein Dichter" als einen „Scheindialog mit verschwiegener Antwort" aufgefafst wissen, „fishing for compliments" (S. 541).

[3]) „Haus- und Jahreslieder", 2 Bde., Erlangen 1838, Band 5 und 6 der „Gesammelten Gedichte".

griffen wohl auch in seine Kunstübung ein. Der Wetteifer mit ihnen beschwingte seine Thätigkeit. Aber sie gaben ihm keine grundlegenden und umbildenden Direktiven, sie eröffneten ihm nur ausnahmsweise neue Aussichten und Einsichten, sie kreuzten seine Bahn, um ihm wieder aus den Augen zu entschwinden. Das gilt von dem dilettantischen Mittwochskränzchen der schöngeistigen Schweidnitzer Primaner, wie sogar von dem unvergleichlich höher stehenden und an Köpfen zahlreicheren Berliner Sonntagsverein oder „Tunnel über der Spree". Jenem gehörte er vom Sommer 1840 bis Ostern 1841 (L. B. S. 15), diesem offiziell vom 11. Dezember 1842 bis zum 25. Februar 1844 an. Teils bot ihm die dichterische Physiognomie seiner Vereinsbrüder noch kein festes oder bedeutendes Gepräge, so dafs ihn ihre Züge nicht reizen und erregen konnten, teils hatte er bereits Eigenart genug gewonnen, um selbst einer starken und schönen Individualität zu widerstehen. Dort wurde er als Haupt und Führer angesehen, hier schätzte man ihn als eine der hervorragendsten Stützen der Gesellschaft. Auf der einen Seite stachen neben ihm hervor der phantastisch schwärmende Karl Weinhold und der sentimentale, episch veranlagte Max von Wittenburg.[1]) Auf der andern Seite reihten sich um ihn der originelle Christian Friedrich Scherenberg („Cook"), ein gedankenmächtiges, formal unzulängliches Talent Jean Paulischer Art, das sich in kraftstrotzenden, grofsangelegten Schlachten-Epen „Ligny" (Berlin 1846), „Waterloo" (Berlin 1849)[2]) u. s. w.

[1]) Von diesen beiden Schul- und Universitätskameraden Strachwitz' sind Proben ihrer Lyrik in dem „Musen-Almanach der Universität Breslau auf 1843", Breslau [1842], herausgegeben von Gustav Freytag, erhalten. Von Weinhold: S. 91 „Drei Gedanken", „Meine Liebe", S. 93 „Mein Rittertum", S. 94 „Nachbarlich". Mit Ausnahme des letzten Gedichtes schlagen Weinholds Verse ganz in die Strachwitzische Richtung. Von Wittenburg: S. 98 „Der befreite Gefangene", S. 102 „Die Trauung", S. 107 „Gesang der alten Kabardiner" 1840, S. 109 „Bräutliches Bangen der Natur", S. 111 „Der Zauberbecher".

[2]) „Die Schlacht von Ligny" wurde vom Verfasser am 9. November 1845, „Die Schlacht bei Waterloo" am 20. Februar, 27. Februar, 12. März 1848 im „Tunnel" vorgetragen. Es folgten „Leuthen", Berlin 1852, „Abukir", Berlin 1854, „Hohenfriedberg", Berlin 1869. Über diese Epen vgl. besonders Kap. 24, S. 333 f. in Fontanes Buch über Scherenberg.

hervorthun sollte; Heinrich Smidt („Bürger"), wegen seiner Seegeschichten zeitweilig als der „deutsche Marryat" verehrt; Heinrich von Mühler („Cocceji"), Traugott Wilhelm von Merckel („Immermann"), Rudolf Löwenstein („Spinoza"), alle drei ohne hinreifsende Glut und Tiefe, aber besonders der erste, der konservativ fromme und doch in seiner Jugend sehr humorvolle Verfasser des bekannten Liedes „Grad' aus dem Wirtshaus",[1] zu frischer, frohlauniger Aussprache befähigt. Ferner Baron Roman Friedrich von Budberg-Benninghausen, ein sinniger und inniger, melancholischer Schwärmer („Puschkin"); der Platenide Bernhard von Lepel, ein tüchtiger Versschilderer italienischer Erde, selbst für reich gestaltete, gedanklich grofsartige Hymnen begabt („Schenkendorf"), endlich der graziöse Woldemar von Loos, einer der vorzüglichsten Tunnel-Kritiker („Platen") und der feinfühlige, mehr reproduktive als produktive Otto Gildemeister, der mustergültige Übersetzer englischer und italienischer Dichtungen („Camoëns"). Alle diese Poeten, selbst den letztgenannten nicht ausgeschlossen, konnten Strachwitz' innerste Seele nicht berühren.[2]) Viel bedeutsamer wurde für ihn die Bekanntschaft mit Emanuel Geibel. Dieser, der erst nach Strachwitz' Ausscheiden in den Tunnel aufgenommen wurde („Bertran de Born"),[3]) trat ihm im Oktober 1844 als ein flüchtiger Besucher und Gast in Peterwitz näher. Doch schon früher hatte sich der schlesische Dichter mit der gedruckten Lyrik seines norddeutschen Gesinnungsgenossen vertraut gemacht.

Die Hauptsache that die gedruckte Überlieferung. Wie

---

[1]) Heinrich v. Mühler, „Gedichte", Berlin 1842, S. 163 „Bedenklichkeiten".

[2]) Über alle diese Dichter — ich hätte noch eine Reihe anderer „Tunnel"-Lyriker erwähnen können, die jedoch weder einen Namen in der Litteraturgeschichte, noch Bedeutung für Strachwitz erlangt haben — über alle diese Dichter hat am ausführlichsten Fontane weniger „gehandelt" als vielmehr geplaudert, sehr amüsant und zugleich sehr instruktiv. Besonders über Smidt in seinem Scherenberg-Buche S. 197 f., in „Von zwanzig bis dreifsig" S. 382 f., ebendaselbst über Lepel S. 477 f. und Merckel S. 512 f. — Vgl. auch: „An Theodor Fontane zum 30. Dezember 1889" in Paul Heyses „Neuen Gedichten und Jugendliedern", Berlin 1897, S. 288.

[3]) Aktiv im „Tunnel" vom 21. Dezember 1845 bis 5. April 1846.

aber war es in den dreifsiger Jahren, Strachwitz' Lehrjahren, mit der deutschen Poesie bestellt?

Das Theater wurde von den frivolen Possen Kotzebues und den hohlen Jambentragödien Raupachs beherrscht; neben diesen Machwerken konnten Grabbes und Immermanns bedeutendere Bühnenwerke nicht emporkommen. Das junge Deutschland fand erst im folgenden Jahrzehnt die Kraft, sich im Drama zu bewähren. Was es mit seinen weitschweifigen, mit allen möglichen Tendenzen befrachteten Prosaschriften leistete, wurde meist rasch als unkünstlerische Halbheit erkannt und verworfen. Höchstens der grofse, realistische Roman von Gutzkows Freund, Laubes „Junges Europa" (1833–37),[1]) besonders in seinem 2. Teile, entsprach trotz der üppig wuchernden Reflexionen höheren Anforderungen. Wirklich künstlerisch ausgeführte Erzählungen lieferten namentlich Willibald Alexis (Wilh. Heinr. Häring) in „Cabanis" (Berlin 1832), womit dieser den historischen märkischen Roman begründete, frei von schönfärbendem Patriotismus; ferner Mörike im „Maler Nolten" (Stuttgart 1832), Immermann in den „Epigonen" (3 Bde., Düsseldorf 1836) und im „Münchhausen" (4 Bde., Düsseldorf 1838, 1839): es waren Werke, in denen sich die alte Romantik in minder verschwommenen helleren Farben entfaltete. Einen tüchtigen Fortschritt brachte das gedanklich vertiefte Epos: Mosens „Ritter Wahn" (Leipzig 1831) und „Ahasver" (Leipzig 1838), Lenaus „Faust" (Stuttgart 1836) und „Savonarola" (Stuttgart und Tübingen 1837). Einen noch stärkeren und reicheren Aufschwung nahm die deutsche Lyrik.

Die romantische Schule, mit der das 19. Jahrhundert einsetzte, hatte von einer „poetischen Poesie" gefabelt.[2]) Tieck an ihrer Spitze, hatte ihre Lyrik aus der Dumpfheit ihrer Stimmungen sehr häufig nur verworrene Klänge und formlose

---

[1]) 1. Abteilung „Die Poeten", 2 Bde., Leipzig 1833; 2. Abteilung „Die Krieger", 2 Bde., 3. Abteilung „Die Bürger", Mannheim 1837.

[2]) „Athenäum. Eine Zeitschrift" von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, 3 Bde., Berlin 1798–1800, III, 2—34, „Ideen" von Fr. Schlegel, besonders S. 26. — Prutz: „Die deutsche Litteratur der Gegenwart," 1848—1858, 2 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1870, II, 17.

Bilder zu Tage gefördert. Das „l'art pour l'art" wurde von dem frischen Sturm der Freiheitskriege zu den Toten gefegt. Die Arndt, Schenkendorf, Körner, Rückert wurden von der „Not der schweren Zeit" gedrängt; sie dichteten wieder mit einem „vollen, ganz von einer Empfindung vollen Herzen". Mit dem Anbruche der Friedenszeit sammelte Uhland seine Gedichte (Stuttgart und Tübingen 1815); mit Freude vernahm man des treuherzigen Schwaben Aufruf: „Singe, wem Gesang gegeben, In dem deutschen Dichterwald."[1]) Die nächsten 15 Jahre lassen eine Reihe bedeutender Lyriker auftauchen. Aber erst das vierte Decennium in seinem letzten Drittel gewährt von der neuen Generation ein runderes, abgeschlosseneres Bild: was bisher in Zeitschriften, Almanachen und in kleineren Sammlungen geboten wurde, „Das kommt nur unter einer Decke Dem guten Leser in die Hand." Gerade 1837 und 1838, als Strachwitz sich kraftvoll zu regen begann, brach eine Fülle hervorragender und teilweise sehr eigentümlicher Erscheinungen hervor.

Es kamen 1837 heraus: „Gedichte" von Grün und von Eichendorff (Leipzig; Berlin), Gaudys „Lieder und Romanzen" (Leipzig), Band 3 und 4 von Rückerts „Gesammelten Gedichten" (Erlangen), in 1. Auflage, vom 1. Bande (1834) die 4., vom 2. (1836) die 2. Auflage, ferner von Heines „Buch der Lieder" (Hamburg) die 2. und von Chamissos „Gedichten" (Leipzig) die 4. Ausgabe. Wilhelm Müllers „Gedichte" wurden von Schwab (2 Bde., Leipzig) herausgegeben, und die von Schenkendorf traten in erster vollständiger Sammlung (Berlin) an die Öffentlichkeit.

Im nächsten Jahre erschienen „Gedichte" von Annette Freiin v. Droste-Hülshoff, von Freiligrath, Dingelstedt, Schwab, Mörike (Münster — Stuttgart und Tübingen — Cassel und Leipzig — Stuttgart — Stuttgart und Tübingen), die „Lieder eines Malers" (Düsseldorf, wieder abgedruckt als „Lieder" von R. Reinick, Berlin 1844), ferner Karl Isidor Becks „Nächte. Gepanzerte Lieder" und „Der fahrende Poet. Dichtungen" (Leipzig), Sallets „Funken" (Trier), Lenaus „Neue Gedichte"

---

[1]) „Freie Kunst", in der 4. Auflage der „Gedichte", Stuttgart und Augsburg 1856, S. 89 [c].

(Stuttgart) und die 3. Auflage der „Gedichte" (Stuttgart und Tübingen) desselben Autors, Band 5 und 6 von Rückerts „Gesammelten Gedichten". Platens „Werke" wurden in einem, Körners „Sämtliche Werke" in vier Bänden (Stuttgart und Tübingen — Berlin) zusammengefaſst.

Von den aufgeführten Poeten hat Strachwitz Rückert und die Sänger der Freiheitskriege, Uhland und Eichendorff, Chamisso und Freiligrath, Grün und Lenau sicher kennen gelernt.[1]) Aber sein Wissen insbesondere von lyrischer und epischer Dichtung ruhte auf einer viel breiteren Basis. Von den revolutionär politischen Lyrikern des fünften Jahrzehnts fiel ihm zunächst Herwegh in die Augen. Schon die Schule hatte ihn mit den deutschen und den griechischen und römischen Klassikern bekannt gemacht. Aber auch die englische Litteratur — Shakespeare, Byron und jedenfalls auch Scott — und selbst einer und der andere der weltberühmten Epiker der italienischen Renaissance, hauptsächlich Ariost, daneben Tasso erhielten frühzeitig bei ihm Eingang.[2]) Vorerst kamen freilich für

---

[1]) Litterarhistorisch und ästhetisch-kritisch konnte sich Strachwitz in seinen „Lehrjahren" über die neueste deutsche Dichtung leicht orientieren: z. B. durch die Abhandlungen Melchior Meyrs „Über die poetischen Richtungen der Zeit" (Heine, Platen, Uhland, Rückert, das junge Deutschland), Erlangen 1838. Dieses Buch wurde spätestens im Januar 1838 für die Klassenbibliothek der Schweidnitzer Prima angeschafft.

[2]) Treffliche Übersetzungen des „Rasenden Roland" lagen bereits vor 1842 vor: von J. D. Gries, 2. Ausgabe, 5 Bde., Stuttgart 1827; von Karl Streckfuſs, 2. Ausgabe, Halle 1839, 1840, ebenso von dem „Befreiten Jerusalem": von Gries in 3. Auflage, 2 Teile, Jena 1819 u. s. w. Vgl. im übrigen Goedekes „Grundriſs der deutschen Dichtung", Dresden 1881, III, 1. Abteil., S. 218 f. — Überhaupt war Strachwitz vielfach auf Übersetzungen angewiesen. Der Reifere war neben den auf der Schule erlernten klassischen Sprachen, neben dem Hebräischen und Französischen sicher nur des Schwedischen und wohl auch etwas des Norwegischen und Dänischen mächtig. — Ich fasse mich an dieser Stelle, um Wiederholungen zu vermeiden, absichtlich kürzer als Weinhold: L. B. S. 13—15. Es hätte auch gar keinen Zweck, z. B. wegen des „Wasserfalles" auf Shelley und wegen S. 138_4 auf Boccaccio aufmerksam zu machen, da bei dem Dichter tiefere Eindrücke ihrer Poesie nicht wahrzunehmen sind. Eher wäre noch Victor Hugo zu berücksichtigen. Eine ganze Reihe von poetischen Werken wurde, wie aus manchen vorangehenden Anmerkungen hervorgeht, ihm unmittelbar durch die Schweidnitzer Primaner-Bibliothek zugeführt. Die wichtigsten mit Ausnahme der früher genannten

seine Bildung hauptsächlich die deutschen Dichter der Neuzeit in Betracht.

Uhland, Grün, Chamisso, Freiligrath und Geibel, noch mehr aber Rückert und Schiller gewannen auf ihn grofsen Einflufs. Rückerts prächtiges Formenspiel durchdrang besonders seine Jugend, während Schillers ideales, pathetisches Wesen in seinem Anfange wie in seinem Ausgange Spuren zurückgelassen hat. Erst der reifere Poet, der „Des Einsamen Gesang" zu würdigen wufste, nahm einzelne Eichendorffische Elemente in sich auf. Unvergleichlich bedeutsame, nachhaltige Einwirkung erfuhr er dagegen von dem Grafen August v. Platen und von Heinrich Heine.

Beide Autoren wirkten bei ihm in die Tiefe, der erstere derart, dafs sich seine Gewalt gleichmäfsig auf ihn verteilte, der letztere vornehmlich so, dafs sich seine Macht hier und dort auf einen Punkt konzentrierte. Jene erzeugte Stil, diese — Manier. Beide erzogen ihn in erster Linie zum Künstler, der eine zum vornehm schaffenden, der andere in anderer Weise zum ausgesprochen subjektiv auffassenden Künstler. Und beide erschliefsen dem Betrachter der Strachwitzischen Poesie am vorzüglichsten ihre zweifache Grundrichtung. Sie führten ihn zwei weitreichenden Kultur- und Kunstformen zu: Platen trotz seiner Deutschheit vertritt die griechisch-römische Kunstwelt, die Antike, die Welt unserer Klassiker, Heine trotz seiner semitischen Abkunft das germanische Volks-

---

stelle ich kurz zusammen. Einheimische neuere Litteratur: „Deutscher Musenalmanach für 1836 und 1838, herausgegeben von Chamisso und Schwab; für 1839, herausgegeben von Chamisso und Gaudy, Bd. 7, 9, 10 (Leipzig); ferner Uhlands, Zedlitz', Lenaus, Ludwig Roberts „Gedichte", Grüns „Gedichte" und „Letzter Ritter", Waiblingers „Werke". Einheimische ältere Litteratur: Höltys, H. Niemeyers (Leipzig 1778), E. Chr. Kleists „Gedichte" (Gotha 1827), sowie des letzten „Sämtliche Werke". Ausländische Litteratur: Shakespeares dramatische Werke „übersetzt von mehreren" (Leipzig 1838 f.), Byrons Werke, 8 Bde., deutsch von Karl Friedr. Ludwig Kannegiefser (also jedenfalls: „Lord Byrons Gedichte" — „Finsternis", „Prometheus", „Churchills Grab", „Israelitische Gesänge", „Ode an Napoleon Bonaparte" — 4 Bändchen, Zwickau 1827, Bd. 11 und 12 in der Adrianschen Ausgabe der „Sämtlichen Werke", Frankfurt a. M. 1830, 1831), ferner Dramen in deutscher Übersetzung von Alfieri, Arnault, Beaumarchais etc.

tum, das Mittelalter, den Tummelplatz unserer Romantiker. Diese Gegensätze suchte Strachwitz in seiner Dichtung gewissermaſsen zu versöhnen. Es kommt bei ihm nämlich das griechische Wesen hauptsächlich in seinen Liedern und das germanische in seinen „Romanzen“ zum Vorschein; in weiterem Umfange: jenes klärte seine Form, dieses seine Sinnesart. Endlich machten ihn beide Dichter argwöhnisch gegen die verdummende „Pfaffenwelt“, sie wiesen ihn auf die neue Zeit hin, und wenn ihn Heine zugleich für die Romantik begeistern muſste, so hielt ihn sein erbitterter Antipode, der Verfasser des „Romantischen Ödipus“, von dem „romantischen Quark“,[1]) den verstiegenen und umnebelten Irrwegen der romantischen Schule, in männlichem Selbstbewuſstsein zurück. So bewahrten ihn diese beiden Meister unmittelbar und mittelbar vor einseitiger Erstarrung.

Platen und die Antike[2]) zogen Strachwitz an durch ihre volle und wohllautende Rhythmik und Strophengliederung, durch ihren anmutigen und veredelten Lebensgenuſs, durch ihre klare Schönheitsfreude und ihre maſsvollen und doch erhabenen Gesinnungen. Dort fand er seine Ideale. Aber Platens „melancholische Begeisterung“[3]) und der kühle Glanz des Hellenismus konnten den Heiſssporn nicht dauernd mit gleicher Macht fesseln. Heine und das germanische Volkstum, insbesondere das germanische Volkslied erwärmten und rissen

---

[1]) Vgl. die „Parabase“ vom November 1834 in Platens Werken, I, 87. Hier tritt Platen gleichzeitig für Homer und die Griechen ein; auch „in romantischer Zeit der unsträfliche Sänger der Chriemhild“ habe „homerisch“ gesungen.

[2]) Platen wies ihn überhaupt auf den Süden. Hatte dieser doch z. B. Ariost als einen zweiten Homer gepriesen („Ariostens Grab“ in den Werken I, 308)! Heine schweifte seltener in die südlichen Regionen: dann suchte er das märchenhafte Indien mit seinen Lotosblumen und Gazellen auf.

[3]) Platens Werke I, 382 („Einsam schweif' ich im Gefolg' der Nacht“). Manche Seiten in Platens Wesen muſsten den „Erwachenden“ bei näherem Zusehen direkt abstoſsen. Für dieses Poeten Freude, die oft nur aus überstandenem Leide hervorgegangen ist, und die in Todesahnung ausklingt (vgl. I, 414 „Süſs ist der Schlaf am Morgen“), seine vorsichtige Weltflucht (vgl. I, 52 „Ich möchte gern mich frei bewahren“) und seine müde Entsagung (I, 365 $_4$) konnte erst der reifere Strachwitz Verständnis gewinnen. Schlieſslich mochte ihm auch des Meisters Ruhmredigkeit (I, 658, No. 28 „Grabschrift“) nicht recht zusagen.

den Dichter hin durch ihre frische und kühne Sprache, durch ihr herzhaftes Zugreifen, ihre freie Daseinslust und ihre köstliche Gemütstiefe. Hier fand er sich selber wieder. Sein eigenes feuriges Leben pulsierte gleichsam sichtbar vor ihm in verwandten Gestalten.

Nur Platen gegenüber, der, unverstanden und verkannt, gehofft hatte, dereinst die edle Jugend seines Volkes zu begeistern,[1]) hat Strachwitz seiner Bewunderung und seiner Jüngerschaft[2]) offenen Ausdruck geliehen. In den Gedichten „Bei Platens Tode" und „An Platens Schatten" feierte er den Meister, der sich selbst als „der Dichtung Winkelried" bezeichnet hatte, als den Mann olympischen Zornes — den Autor der „Polenlieder"[3]) — als den Gegner eines nüchternen und seichten Kunsthandwerks — den Verfasser der viel geschmähten und viel gepriesenen Litteratur-Komödien[4]) — und als den „melodienvollen Rhythmenschlinger" — den Dichter formvollendeter antikisierender Oden, südlicher Sonette und östlicher Ghaselen.[5]) Strachwitz wandelte, wie schon sein

---

[1]) „An Schelling" (1823) Str. 6_8: Werke I, 67.

[2]) Grün hat er nur in einem Jugend-Sonett (S. 327) gefeiert: in V. 11 knüpft er an Str. 13, 14 von Grüns „Prolog" zu seinen „Gedichten" S. 1f. an. Die billige Pointe auf dieses Pseudonym des Grafen Anton Alex. v. Auersperg hat sich ein paar Jahre darauf auch Luise v. Plönnies in einem trivialen Sonett zu nutze gemacht („Gedichte", Darmstadt 1844, S. 262): „Grün, wohl ist's ein schöner Name, den der Dichter sich erwählt."

[3]) Erste Ausgabe: Strafsburg 1839 als „Gedichte aus dem ungedruckten Nachlasse des Grafen Platen-Hallermünde als Anhang zu den bei Cotta erschienenen Gedichten Platens". Vgl. S. IX des Vorwortes; Platens Charakter.

[4]) Ich erinnere hier nur an die 1. Parabase der „Verhängnisvollen Gabel": „Werke" II, 296.

[5]) Strachwitz' Carmina nehmen unter den Gedichten auf Platen (meist Sonette, seltener Distichen oder andere antikisierende und deutsche Strophen — von Schwab, Waiblinger, Kopisch, Feuchtersleben, Genth, Geibel, Luise v. Plönnies, Dingelstedt, Lepel, Frankl, Hebbel, Wolfgang Müller von Königswinter, R. H. G. Conz, Lingg, Otto Braun) einen Ehrenplatz ein. — Lothar Böhme hat „Zur Würdigung Platens" (Annaberger Realschulprogramm 1879, S. 2) nur „Bei Platens Tode" — nicht auch „An Platens Schatten" — als eine Verherrlichung des Meisters citiert. In jenem Sonett hat Strachwitz weder in die blaue Luft gemalt noch übertrieben. Platen endet „sich verblutend als der Philister göttlicher Bezwinger" — in diesem Ausspruch hat er nur ein oben angezogenes Wort aus der 4. Parabase der

Verhältnis zur Kunst zeigte,[1]) ernst aufstrebend in Platens Fufsstapfen. Nur bewegte er sich in engerem Zirkel viel leidenschaftlicher und sinnlicher als sein Vorgänger.

Zuguterletzt behüteten Platen und die Antike den Dichter vor einer ungebundenen oder gar zügellosen metrischen Technik, zu der ihn Heine und das Volkslied hätten verleiten können, wie ihn diese von der Nachbildung formal erkünstelter und ausgeklügelter Platenscher Festgesänge abhielten.

Den ersichtlichsten und daher verderblichsten Einflufs übte auf den jungen Strachwitz Heinrich Heine aus. Was ihn und andere in dem „Buche der Lieder" und den folgenden Schöpfungen der Heineschen Muse bezauberte, bestand aus zwei Elementen. Einerseits berückte die Heinesche Lyrik durch den unendlichen Reiz jener kleinen Lieder, in denen der Dichter seine grofsen Schmerzen, besonders das Weh der Liebe in Bild und Klang zu fassen wufste. Anderseits — und in diesem Punkte liegt das Überraschende, Unterscheidende, Originelle seiner Poesie — verstand er die romantische Ironie, welche Fr. Schlegel theoretisch gepredigt[2]) und besonders glänzend Cl. Brentano praktisch im Drama verwirklicht hatte, in seine volksmäfsigen Weisen hineinzutragen, zumal in dunkle, elegische Stimmungen. Mit einer verblüffend prosaischen, absichtlich trivialen Wendung setzte er sich über die Andacht und Trauer des Gemütes hinweg. Der kecke, witzige Geist

---

„Verhängnisvollen Gabel" (Werke II, 332_{17}) variiert. Ihm haben „Nord und Süden Preis und Ruhm gespendet". Auch die vornehme, gebildete Welt Italiens nahm an des deutschen Grafen und Poeten Geschick innigen Anteil: vgl. Morgenblatt 1836, No. 98f. „Platen und die Italiener". Er mied das Vaterland „im Übermafse seiner Zorngedanken." Platen: „Man kann hienieden Nichts Schlechtres als ein Deutscher sein!" „O wohl mir, dafs in ferne Regionen Ich flüchten darf .... Wie bin ich satt von meinem Vaterlande!" (Werke I, 115^7 V. 3, 4; I, 181, No. 58 V. 9, 10 14). Auf Platens Sonett „Zurück nach Deutschland wend' ich kaum die Blicke, Ja, kaum noch vorwärts nach Italiens Grenzen" (I, 183, No. 61 V 3, 4) mag Strachwitz direkt Bezug genommen haben.

[1]) „Der Poesie Mysterium"; „Die Kunst ist keine Dienerin der Menge": Platens Werke I, 645, No. 4_{10}; II, 32^3 V. 8.

[2]) Athenäum III, 335—352, besonders S. 344f. „Über die Unverständlichkeit" von Fr. Schlegel.

triumphiert auflachend über die thörichte, sentimentale Achtung und Hingebung.[1]) Diese ironische, selbstherrliche Art behagte namentlich einer Zeit, die, eine Erbin der Freiheitskriege, doch die „Freiheit" nicht errungen hatte. Man konnte sich wenigstens in ein paar geistreichen Versen über die Misère des Daseins und der Gegenwart lustig machen. Die jungen Dichter der dreifsiger und vierziger Jahre wurden immer einmal, mehr oder minder von diesem funkelnden Esprit geblendet, in seinen Bann gezogen,[2]) und auch Strachwitz versuchte dann und wann zu heinisieren. —

Der Volksgesang wiederholt sich bei Goethe und Bürger — man darf hinzufügen: bei Heine — „nicht anders, als etwa die Züge eines Grofsvaters in dem Gesicht eines blühenden Enkels".[3]) Strachwitz hat sich formal eine engere Anlehnung angelegen sein lassen. Dagegen klingt er nur ausnahmsweise an volkstümliche poetische Redensarten an: „Gott grüfs' euch zu tausend Malen" (S. 59_8),[4]) und im Gegensatz zu Goethe, Uhland, Eichendorff hat er es sich versagt, ganze Verse und Strophen aus dem Volksliede herüberzunehmen. Zu sklavischer Nachahmung, hohler Volkstümelei hat er sich also keineswegs erniedrigt.

Nicht blofs von Heine, sondern auch, ausgenommen Schiller, Platen, Freiligrath, von den andern für ihn vorbild-

---

[1]) Vgl. die psychologische Erklärung der Gefühlszersetzung bei Heine: „Heinrich Heines Buch der Lieder . . . nach den ersten Drucken und Handschriften" in Bernhard Seufferts „Deutschen Litteraturdenkmalen" (No. 27), Heilbronn 1887, S. LXVII der Einleitung von Ernst Elster.

[2]) Selbst der gehässige Gustav Pfizer, der sich in seiner Abhandlung „Heines Schriften und Tendenz" („Deutsche Vierteljahrschrift", I. Heft, Stuttgart und Tübingen 1838) für Heines Ausfälle in der „Romantischen Schule" (Hamburg 1836) rächte, mufste eingestehen: „In seiner besseren poetischen Periode hat Heine unleugbar einen grofsen Einflufs auf die jüngeren Poeten Deutschlands ausgeübt."

[3]) „Vermischte Schriften" von Wilhelm Müller, 5 Bde., Leipzig 1830, IV, 106.

[4]) Wie in den „Liebeswünschen" des „Wunderhorns". „Des Knaben Wunderhorn." Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Robert Boxberger, 2 Bde., Berlin 1879–80, II, 380, Str. 2_2: „Grüfs meinen Schatz viel tausend Mal" [c].

lichen deutschen Poeten war er auf diesen Jungbrunnen der Kunstpoesie hingeführt worden. Ohnehin hatten sich Herders „Volkslieder“ (Leipzig 1778, 1779) und Arnims und Brentanos „Alte deutsche Lieder. Des Knaben Wunderhorn“ (Heidelberg 1806—1808) längst Haus und Herz der Gebildeten erobert. Auch wufste das sangesfreudige Volk Schlesiens mancherlei Weisen von Treu' und Liebe, von Meiden und Scheiden zu singen.[1]) Der herzlichen Einfalt dieser Gassenhauer und Reimereien zog Strachwitz freilich eine stärkere, gefühlsmächtigere Ferne vor. Des Volksgesanges unvergängliche „innere Form“, die Goethe in der bekannten Rezension des „Wunderhorns“ 1806[2]) unbedenklich über die „Unvollkommenheit der Sprache, der äufseren Technik“ gestellt hatte, trat ihm am ergreifendsten aus dem Nibelungenliede und der Edda, aus dänischen, schwedischen und englisch-schottischen Balladen entgegen. Das deutsche National-Epos lernte er jedenfalls zunächst in H. v. Rebenstocks freier Bearbeitung kennen,[3]) die altnordischen Mythen und Heldenlieder vorerst durch die Vermittelung des Übersetzers Friedrich Heinrich v. d. Hagen,[4]) dem er auch die Kenntnis der „Nordischen

---

[1]) Es erschienen von H. Hoffmann von Fallersleben und E. Richter herausgegeben: „Schlesische Volkslieder mit Melodien,“ Leipzig 1842. Vgl. „Zur Charakteristik des Volksliedes, insbesondere des schlesischen“ (1844): Theodor Paur, „Zur Litteratur- und Kulturgeschichte“, Leipzig 1876, S. 355—402.

[2]) Zuerst in der Jenaischen Litteraturzeitung 1806, No. 18, 19, S. 137 f.

[3]) „Das Lied der Nibelungen,“ Potsdam 1835. Strachwitz schenkte ein Exemplar dieser Prachtausgabe innerhalb seines Unterprimanerjahres 1839/40 der Schweidnitzer Klassenbibliothek. Andere Übersetzungen kamen während Strachwitz' Lehrzeit heraus: 1840 von H. Beta, Berlin, von G. O. Marbach, Leipzig, von H. Döring, Erfurt, 1841 von Ant. Edmund Wollheim da Fonseca („Lord Byron“ im „Tunnel“) Hamburg, 1842 von G. Pfizer Stuttgart und Tübingen.

[4]) Von der Hagen weist in seinen „Nordischen Heldenromanen“ in Anmerkungen beständig auf seine Übersetzung „Die Edda-Lieder von den Nibelungen“ [9 Stücke], Breslau 1814, zurück; schon vorher waren von demselben „Altnordische Lieder und Sagen, welche zum Fabelkreis des Heldenbuchs und der Nibelungen gehören. Mit einer Einleitung über die Geschichte und das Verhältnis dieser nordischen und deutschen Dichtungen“ [Edda-Lieder], Berlin 1812, herausgegeben worden. Andere Übersetzungen von Friedr. Rühs, „Die Edda. Nebst einer Einleitung über nordische Poesie

Heldenromane" (5 Bde., Breslau 1814—28)[1]) verdankte; die dänische Volkspoesie durch Herders und vor allem Wilhelm Grimms Übertragungen,[2]) die schwedischen Volkslieder mutmaſslich durch eine Version F. H. Ungewitters,[3]) Thomas Percys „Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets . . ." (London 1765)[4]) in einer nur handschriftlich existierenden Ver-

---

und Mythologie und Anhang über die historische Litteratur der Isländer", Berlin 1812, und von Friedr. Mayer, Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier" [auch hier findet sich die jüngere Edda zum gröſsten Teile nebst 6 Liedern der älteren Edda], Leipzig, 1818. Ferner „Lieder der alten Edda" [stabreimende Prosa und Text], Berlin 1815, von den Brüdern Grimm; 1829: von G. Th. Legis, J. L. Studach, F. Wachler (und 1830), 1837: Zürich, von L. Ettmüller „Die Lieder der Edda von den Niflungen", vgl. daselbst die Vorrede über die früheren Übersetzungen. Im folgenden wird nach der populärsten und der vorzüglichsten, neuesten Übertragung citiert werden (ältere und neuere Edda): von Karl Simrock, Stuttgart und Tübingen 1851 und von Hugo Gering, Leipzig und Wien [1893].

[1]) I—III. Wilkina- und Niflunga-Saga, 1814; IV. Volsunga-Saga, 1815; V. Ragnar-Lodbroks- und Nornagest-Saga, 1828. Bestimmt gelesen hat Strachwitz Bd. I—IV (L. B. S. 15). „Volsunga- und Ragnars-Saga nebst Geschichte von Nornagest", 2. Aufl. [der Hagenschen Version]. Völlig umgearbeitet von Anton Edzardi, Stuttgart 1880 (mit sehr eingehender Einleitung über die Handschriften, Ausgaben, Übersetzungen etc. der Sage). Dieser wortgetreuen Ausgabe schlieſst sich eine desselben Übersetzers „in flieſsenderem Stil" an: „Die Sage von den Volsungen und Nibelungen", Stuttgart 1881.

[2]) 4. Buch der Herderschen „Volkslieder": „Nordische Lieder" in den „Werken" V, 267f. Unverhältnismäſsig reicher ist Grimms Sammlung: „Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen", Heidelberg 1811.

[3]) „Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit" von Arv. August Afzelius, 2 Bde., Leipzig 1842. Auf dieses Buch kann Strachwitz von Tieck, der dazu ein begeistertes Vorwort geschrieben hatte, 1842 oder 1843 in Berlin aufmerksam gemacht worden sein.

[4]) Strachwitz kannte auch, wie das Motto zum „Nordland" beweist, Macphersons „Fragments of ancient poetry collected in the Highlands of Scotland and translated from the Galic", Edinburg 1760—1765. Besonders im 18. Jahrhundert erschienen zahlreiche Ossian-Verdeutschungen. Von den neueren und neuesten sind vielleicht die bekanntesten und besten: von Adolf Böttger, Leipzig, 1847 [c] und von Eduard Brinkmeier (1. Übertragung 1839): in neuer Übertragung, 2 Bde., Stuttgart 1883. Strachwitz' Citat stammt aus dem 1. Gesang der Kathloda S. 97 (Lochlin-Skandinavien S. 228). Welche Übersetzung der Dichter benutzte, konnte nicht ermittelt werden.

deutschung Fr. v. Sallets und seines Stiefbruders Karl Jungnitz.[1]) Obwohl die letztgenannte recht mittelmäſsig ausgefallen ist,[2]) hat der Dichter aus ihr, wie später Theodor Fontane aus dem Original, sogar einen „Lebensgewinn“[3]) gezogen.

Im Rückblick auf diese verschiedenartigen litterarischen Einwirkungen darf Strachwitz' litterarische Erscheinung im Umriſs schon jetzt festgehalten werden.

Bereits seine Neigung, in der Weltlitteratur nach teilweise fernliegenden Mustern auszuschauen, bei Italienern und Engländern, endlich bei dem Volksliede Förderung zu suchen, zeigt ihn in den Bahnen der romantischen Schule. An den Prinzipien und Idealen der älteren klassischen Richtung gekräftigt, bildete er sich zu einem Romantiker neuen, gesunden Schlages aus. Die Romantik hat er denn auch direkt gefeiert (S. 187). Nach echt romantischer Art verachtete er den „Philister“, um den Künstler zu erheben. Trotz seines stark ausgeprägten Selbstbewuſstseins geriet er doch nicht wie ein Friedrich Schlegel in lächerliche Selbstüberhebung; er war der Kunst froh, ohne sie — wenigstens in seiner reiferen Periode — auf Kosten der Wirklichkeit pflegen zu wollen. Mit Vorliebe wandte er sich gleich Tieck

---

[1]) K. Jungnitz hat — nach Dr. Paul Trägers Bericht — bei dieser Übersetzung die Hauptsache gethan. Sie enthält die „beste Hälfte“ der umfangreichen Sammlung; abgeschlossen war sie zu Anfang des Jahres 1837: einige wenige Notizen, darauf bezüglich, erteilt Paur in dem „Biographischen Vorwort“ zu Sallets „Sämtlichen Schriften“, 3 Bde., Breslau 1845—1848, S. III. Dieser ist auch in dem Besitze des Manuskriptes, welches noch lange nach Sallets Tode, wie mir Träger mitgeteilt, vergeblich von Verleger zu Verleger wanderte. Vgl. auch Daniel Jacobys Sallet-Aufsatz in der „Allgemeinen deutschen Biographie“, XXXIII, 719.

[2]) Hatte sich Herder in seinen Übersetzungen bemüht, „den Ton und die Weise jedes Gesanges und Liedes zu fassen und treu zu halten“ (Herders Werke V, 19), so wollten Sallet und Jungnitz durch engeren Anschluſs an das Original den ursprünglichen Volkston noch reiner bewahren. Es wurde auf diese Art jedoch in ihren Nachbildungen jenes „Schwanken zwischen zwei Sprachen und Singarten“ hervorgerufen, welches Herder so „unausstehlich“ fand (Vorrede V, 19).

[3]) Fontane über den „Tunnel“, 2. Kapitel: „Von Zwanzig bis Dreiſsig“, S. 282.

und seinen Anhängern in die Vergangenheit; aber er that es, ohne die Gegenwart darüber aus den Augen zu verlieren. Die phantastische Ritterzeit, wie er sie darstellte, entsprach in ihrer glänzenden Oberfläche, nicht aber in ihrer Tiefe der mystischen Gefühlsschwärmerei zu Anfang des Jahrhunderts. „Mit frommem Sinne“ und „frommen Ahnen“ (S. 187, Str. 6_5, 7_7) vertiefte er sich wie in die Natur, so in verschollene Zeiten; indessen näherte er sich kaum Eichendorffs und vollends nicht Novalis' ekstatischer, seltsam tiefsinniger Andacht. Für den Wunder-, Märchen- und Dämonenglauben des Mittelalters eingenommen, wahrte er sich doch eine gewisse Reserve: um Engel und Teufel, Kirchhofsspuk und Grabesschauer kümmerte er sich blutwenig. Lieber nahm er zu der klassischen Mythologie seine Zuflucht. Nach dem Beispiel der deutschen Klassiker und Platens bemächtigte er sich mancher Götter- und Heldengestalten des griechisch-römischen Altertums, um mit ihnen seinen lyrischen Stil zu schmücken und zu bereichern.[1])

Kurzum: die blaue Blume konnte in seinen Kreisen nicht überwuchern; sie erblühte bei ihm nicht aus weichem, bleichem Mondenschein. Demgemäfs durfte auch seine Komposition nicht in gestaltloser Breite aufgehen. In Gedankenprägung und Form bemühte er sich um einen festen, charakteristischen Ausdruck.

Die Eigenart der Strachwitzischen schöpferischen Thätigkeit, in weiterem Umfange: seines Stils — ist freilich nicht mit einem Worte abzuthun!

7. Phantasie- und Verstandesthätigkeit.

Die mannigfachen, mehr und minder günstigen Strömungen der Kunst- und Volkspoesie trafen bei Strachwitz einen frucht-

[1]) Sichtbar bevorzugte der Dichter die Homerische Mythologie. Doch knüpfte er überhaupt — ausgenommen seine episch-lyrische Poesie — gern an die bekannten Figuren der griechischen Sage an, bisweilen, ohne besonders die betreffende Persönlichkeit namhaft zu machen. So wurde die bildliche Vorstellung S. 153 V. 14 und S. 192 V. 8 durch eine Reminiszenz an den Ariadne-Faden und das Damokles-Schwert hervorgerufen.

baren Boden: ihm eignete eine nicht gewöhnliche Phantasiebegabung. Der Dichter hat sich selbst dieser Geistesmacht gerühmt (S. 101 Str. 16). Für ihre sichere Existenz spricht auch seine Freude am Wunderbaren und Märchenhaften, an der „bunten Märchenlust“ (S. 86_{16}). Er feierte die „Kaiserin der Dichter“, die Romantik:

> „Du zogst zuerst ins Wunderbare
> Des ersten Dichters Maientraum“ (S. $188_{11,\ 12}$).

Traum und Vision machte er mehr und mehr — höchstens von fern durch Heines „Traumbilder“ (in den „Jungen Leiden“, Werke I, 13 f.) angeregt — zum Gegenstande seiner Darstellung: S. 67, 140, 197, 244, 274^2, 306 Str. 3f., 360, 362, 363. Ihn beschäftigte das „Fluggewimmel seiner Traumgedanken“ (S. 321_1); das entschwindende Venedig verglich er heimwärts ziehend mit einem verwehenden Traumbilde (S. 369^4, vgl. 209 Str. 9 etc.). Seine „Reime aus Süden und Osten“ sind vorzugsweise dem Spiel der schaffensfrohen Phantasie entsprungen.

Doch fungierte seine Phantasie nicht immer und nicht von jeher mit der gleichen Intensität. Sie hatte eine gründliche Entwicklung durchzumachen. Das zeigt sich in drei Momenten.

Einmal: Strachwitz konnte die Poesie nicht kommandieren. So waren ihm nachweisbar einzelne Balladenstoffe lange bekannt, ohne dafs er ihnen die poetische Form verlieh — verleihen konnte und mochte. Erst ein tiefgreifendes, zwingendes Erlebnis machte in ihm die tote Chronik lebendig. Fabrikmäfsige Produktion — wie es sich bei seiner Kunstauffassung von selbst versteht — war ihm fremd. Daher hat er die episch-lyrische Dichtung, in der er von allen Seiten Aufmunterung und Anerkennung erntete, wohl zeitweilig bevorzugt; aber dazwischen drängten sich fort und fort rein lyrische Ergüsse. Diese gewannen sogar schliefslich die Oberhand. Also die Richtung seiner schöpferischen Kräfte konnte er keineswegs bestimmen.

Ja, noch mehr! Zu gewissen Zeiten lag das Feld seiner Poesie vollkommen brach, wie denn überhaupt seine Produktivität

kaum ein mittleres Mafs innehielt.[1]) Liebessehnen und Liebesleid lähmte sein künstlerisches Können (S. 213^{5}, 220^{1}, 221^{3}), wogegen es von der Lust beschwingt wurde (S. 144^{3}, 145^{3}, 146^{1}, 216^{2}). Noch häufiger aber inspirierten ihn, namentlich den „erwachten" Poeten, den wahrhaft tiefe Sympathien banden, Weh und Wehmut. Bei dem jüngeren war die Kunst eben vorwiegend ein Kind der Freude: „Das Herz sei voll von Liebe, Und fröhlich sei die Kunst" (S. 70^{6} V. 3, 4); ihm stieg aus der Brust „Des Gedankens freudiger Riese" (S. 58^{4} V. 3, 4), und noch der reifere erklärte: „Die heitre Kunst ist keine Thränenwolke" (S. 164_{4}, vgl. auch 309_{10}). Doch war er bereits zu der Erkenntnis gekommen: „Die höchsten Lieder singt die Freude, Allein die tiefsten singt der Schmerz" (S. $214_{5,6}$, vgl. ferner 224^{1}). Jedenfalls mufsten seine Empfindungen, wie schon mehrfach erwähnt (Abhdl. S. 11), hohe Wellen schlagen:

> „Ich weifs nicht, was ich werde singen,
> Wohl aber, dafs ich singen mufs" (S. $195_{3,4}$).

Doch dieses „Was" — hier zeigt sich das dritte Manko seiner Phantasiebegabung — stellte sich nicht blofs nicht ein, sondern es versagte seine Gestaltungskraft im entscheidenden Momente. Es quoll zuweilen aus dem auf- und abwogenden Helldunkel der Assoziationen, aus ihrem „tönenden Drang" (S. 117^{5} V. 2) nicht die ersehnte, beruhigte und beruhigende Konzeption. Die erlösenden Worte blieben aus, so dafs er verzweifelte: „Mein Leben für ein Lied!" (S. 178 Str. 5_{8}). An sein hoch gestecktes Ziel vermochte er nicht heranzureichen (S. 118^{1}). Wie anders, wenn ihn eine gute Stunde beglückte! Dann wallte um ihn „eine Fülle edler Gestalten" und in ihm „ein flutend Meer volltönender Gewalten"; Anschauung und Klang verdichteten sich ihm zum Liede (S. 309^{1}). Besonders in seiner Frühzeit, etwa bis 1842/43, war bei ihm das Verlangen nach dichterischer Aussprache bei weitem

---

[1]) Strachwitz produzierte ungefähr gleichmäfsiger als Uhland und reichlicher als der ältere Chamisso. An Rückerts Fruchtbarkeit reichte er natürlich ebenso wenig heran wie sonst irgend ein deutscher Lyriker von Bedeutung. Mit Herwegh steht er in diesem Punkte so ziemlich auf derselben Stufe.

stärker ausgebildet als das Vermögen, dieses Verlangen zu befriedigen. Allerlei reiche und glänzende Bilder rangen sich in ihm empor, die des kräftigen, innigen Zusammenhanges entbehrten. Sie verdeutlichten sich ihm damals oft nur in ihren typischen Umrissen. So führte er hin und wieder nur eine Phantasmagorie mit klangvollen und grofsen Worten und kühnen und prächtigen Vorstellungen auf. Das deutsche Lied schlummert, dann wird es zur Götterflamme angefacht, es blüht und fliegt auf goldenen Sonnenwagen empor, um sich zu rühmen, von keinem Meifsel gefeilt worden zu sein (S. 317): rasch hintereinander wird es als Person, als Feuer und Blume und wieder als Person und zugleich etwa als Statue gedacht. Eine ebenso vage Gefühls- und Gedankenwelt enthüllt der Sang „Jo! ich preise dich, Evius!" S. 339. Wie sonderbar nimmt sich auch noch das erste „Abenteuer des verliebten Odysseus" S. 122 aus! Schöne Redensarten ergeben schliefslich durchaus keine klar geschauten Formen. Also Zeilen wie:

„Mit Liedern gürtet eurer Rosse Weichen,
Mit Liedern spornt sie zum entflammten Rennen,
Aus Liedern dreht des Bogens goldne Sennen,
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Mit Liedern fegt des Schlachtfelds blut'ge Tennen" — (S. 155)

bedeuten nichts mehr als eine ziemlich gedankenlose Bilderflucht. „Blitzesflammen, Wolkenschäume, Duftgestalt'ge Zauberträume", Lichter, Rosenblätter, Blütenseime habe er alle „durch die Bänder loser Reime" (S. 159 No. 3) zusammengeschlungen, mufs denn auch der „Erwachende" eingestehen. Er gab sich mehr phantastisch als eigentlich phantasievoll. Der Grundgedanke stand vor ihm nicht in klarer Gegenständlichkeit (vgl. S. 330), und selbst bei dem Reiferen entsprach das Resultat seiner Dichtung, ohne dafs er es gewahrte („Ohnmächtige Träume"), nicht immer seiner eigentlichen und ursprünglichen Absicht. In seiner Jugendperiode hatte er sehr bezeichnend die Fee Morgana, die berühmte Erbauerin von Luftschlössern, zu seiner Beschützerin auserkoren. Und damals verkündigte er: „In den Wolken ist des Sängers Weilen" (vgl. S. 325, f.). Glücklicher Weise fand er aus dem verstiegenen Idealismus, der sich aus barer Erfindung, aus Schwung und Pracht sein Haus zu errichten ge-

dachte, in die feste Wirklichkeit zurück. Aus dem sichern Gebiet des Thatsächlichen hatte er überhaupt nur einen kurzen Abstecher gemacht. Nunmehr begann bei ihm die anschauliche Phantasie ihre kombinatorische Seite zu überflügeln. Doch ist auch diese, wie das seine vorstellende und vergleichende, speziell metaphorische Denkthätigkeit und besonders die Komposition seiner Balladen lehrt, keineswegs gering zu veranschlagen. Im Gegenteil! Aber er schuf keine umfänglicheren Werke, während er ehemals doch wenigstens einen oder zwei Ansätze zu einer gröfseren Leistung aufweisen konnte. Das Erlebnis regte ihn jetzt unmittelbar zur Produktion an; es wirkte ungleich stärker als vordem selbst in seine episch-lyrische Poesie hinein. Sein Vorstellungskreis gewann nicht sonderlich an Umfang. Seine Themata kehren häufig wieder, nur geschickt variiert, durch schöne Nuancen bereichert oder auch in einer neuen Richtung ausgebaut. Oft ist freilich etwas ganz Neues entstanden. Jedenfalls sind bei einer stattlichen Reihe seiner Gedichte ihre nahen, verwandtschaftlichen Verhältnisse nicht zu verkennen. Nicht blofs zwischen den einleitenden Poemen, in denen er auf frühere oder folgende Verse anspielt, wie in dem „Prolog“ zu den „Neuen Gedichten“, wo er sogar eine Zeile aus dem Prolog zu den „Vermischten Gedichten“ citiert (S. 163_{9}), laufen verknüpfende Fäden. Der Schlufs dieser jüngeren Einleitung S. 50_{16} hat noch ein zweites, wichtigeres Echo gefunden: „Der Himmel ist blau“ S. 190, „Aurea mediocritas“ S. 74, „In das Weite“ S. 73, „Feierlicher Protest“ S. 51, „Streitlust“ S. 71, „Keine Sinekure“ S. 81; alle diese Trutzgesänge bilden Glied an Glied eine Kette. Von ihrem ersten Gliede führt namentlich der Abschlufs — wörtlicher Anklang! — zu dem 4. „Gepanzerten Sonett“ S. 321 zurück. „Ein wildes Lied“ S. 56 und der „Hymnus an den Zorn“ S. 60 münden sogar in die gleiche Pointe wie später bei grundverschiedenem Inhalt „Das Christkind in der Fremde“ S. 209 und „In K. . . . .“ S. 204. Zwei Sonette der „Reime“ hallen nacheinander von Liederritt und Liederkampf wieder: S. 154,/155. „Ein Wort für den Zweikampf“ S. 66 (Str. 2) und das dritte „Spiegelbild“ S. 130 (Str. 2) berühren sich in einem Motiv. Von dem „Gebet auf

den Wassern“ S. 238 konstatierten bereits die Tunnelianer, dafs es an den früher vorgetragenen „Meeresabend“ S. 234 „anklinge“; die Berliner Kollegen bemerkten auch, dafs der Gedanke des zweiten Stückes der „Dänischen Flotte“ S. 244 schon in dem ersten, „wenn auch in negativer Form, gegeben sei“ (S. 243). Ebenso ist die Apostrophe „An die Frauen“ S. 336 aus demselben Thon geformt wie der nachstehende „Adel der Frauen“ S. 337. Die „Erotika-Prahlerei“ S. 116 und „Ich habe nie das Knie gebogen“ S. 119, „Du gehst dahin“ S. 221 und „So mufs ich denn gehn“ S. 222, „Mein altes Rofs“ S. 225 und „Vorüber“ S. 351 treffen teilweise in Situation und Stimmung zusammen. Die Schlufsstrophe des Epilogs zu dem „Dutzend Liebeslieder“ S. 133 taucht in reizvollster Auffrischung in einem Gedichte der „Frauen“ wieder auf: „Wie gerne dir zu Füfsen“ S. 217, und „Kennt ihr mein Lieb“ S. 215 und „Du bist sehr schön“ S. 207 unterhalten in Form und Darstellung handgreifliche Beziehungen. Endlich umschlingt auch manche Balladen ein gemeinsames Band, wie von den Balladen hie und da zu den Liedern eine deutlich sichtbare Brücke hinüberleitet.

Infolge der Gewohnheit des Dichters, lange bei einem Gegenstande zu verweilen und ihn von verschiedenen Seiten zu betrachten, gewann er Zeit, seine Gestaltungskraft in immer stärkerem Grade zu entwickeln. Goethes Lehre: „Bilde, Künstler! rede nicht!“, die der Dichter der „Romanzen“ von Anfang an in sich getragen und bewahrheitet hatte, erhellte auch dem Lyriker. Mehr und mehr verzichtete er auf jene ziemlich wahllose Häufung pomphafter Farben und Klänge und jene nahezu oder ganz tautologische Bilderfülle, die er nach dem Vorbilde Rückerts und Platens einerseits und Grüns und Herweghs anderseits in Ghaselen und Liedern ehedem gepflegt hatte. Über das „Frühlingslied“ und „Wer wagt es?“ und dergleichen kam er weit hinaus.[1]) Eine Katachrese des Reiferen: sein Herz segelt gen Süden, um nordenwärts zurückzufliegen (S. 262[2]) — wird kaum als störend empfunden. Auf die hohe Stufe plastischer Darstellung, welche „Venedig“

[1]) Auf die Entwicklung seines lyrischen Stils wird später ausführlicher zurückzukommen sein.

repräsentiert, gelangte er jedoch nicht blofs durch seine wachsende Beobachtungsgabe und sein „aufserordentliches Gedächtnis“,[1] sondern auch durch seinen feinen Geschmack und seinen kritisierenden Verstand.

Wohl ist Strachwitz der dumpfen und nüchternen Enge des Philisterhauses auf Flügeln des Gesanges so oft wie möglich entschlüpft (vgl. S. 73, 101 Str. 16 f.); mit mathematischer Gründlichkeit und logischer Schärfe hatte er bekanntlich nicht viel zu schaffen. Aber selbst, wo sich seine Begeisterung zu kühnem Fluge erhob, durfte hie und da — ungefähr wie bei Heine, aber weit weniger als etwa bei Herwegh — seine Verstandesthätigkeit ein Wort mitsprechen. Sie hatte wohl bei seiner ersten Produktion mancherlei Lücken, Unklarheiten, Schatten auszufüllen und zu beseitigen. Mindestens dichtete er in seiner Frühzeit nicht wie einer, der gespannt aufhorcht und zuschaut, um dann im Zustande halber Bewufstlosigkeit das Erhorchte und Erschaute zu Papier zu bringen.[2] Sicherlich ist seine episch-lyrische Dichtung nicht aus losen Träumen hervorgegangen. Der Verstand leitete ihn bei der Stoffwahl seiner „Romanzen“, wie er ihn auch frühzeitig die Grenzen seines Talentes erkennen und beachten lehrte. Im einzelnen kann es auffallen, dafs er sich bisweilen in einem Liede die Bedeutung eben dieses Liedes vorhielt (S. 75[3], 144[1], 238[4]), vollends in seinen Balladen. Wie treffend kritisierte er mit ein paar Strichen seine Jugend-Lyrik (S. 163[1]), und wie häufig suchte er seine Dichtung überhaupt in einem Motto, Prolog oder Epilog zu charakterisieren: „So ist mein Lied . . .“ (S. 163 Str. 6_1; ferner besonders: S. 318; 50; 86; 115; 133). Er verteidigte seinen Heldensang gegen die Angriffe impotenter, süfslicher Versedrechsler (S. 172 f.), und er reflektierte, wie gezeigt, über die Zwecke und Aufgaben der Kunst. In die gleiche Richtung fallen auch sein Sonett über das Sonett und sein Ghasel auf das Ghasel (S. 156, vgl. auch 137[2] V. 3; 157);

---

[1]) „Biographisches Denkmal.“

[2]) Wie z. B. Goethe und Hebbel: „Joh. Peter Eckermanns Gespräche mit Goethe“, 3 Bde., Leipzig (Reclam), III, 214 (14. März 1830); „Friedr. Hebbels Tagebücher“, 2 Bde., Berlin 1885/1887, herausgegeben von Felix Bamberg. II, 304 (22. August 1848).

in Ottaven und Terzinen äufserte er sich über eben dieselben Strophen (S. 137[1] V. 4; 139_4, vgl. auch 137[2] V. 2). Eine Reihe von Poemen dieser Art, insbesondere die poetischen Einleitungen, fafste er im Hinblick auf das Publikum ab; da waltete in ihm keineswegs die unmittelbare Inspiration. Doch wurde er zu jenen Konfessionen und Glossen bemerkenswerter Weise durch litterarische Einflüsse, nicht am wenigsten durch Platens Vorbild, hingetrieben.[1]) Von vornherein stand die Betrachtung zeitgenössischer Dichtung und Dichter auf der grofsen Heerstrafse, und ebenso natürlich klingt es, wenn Strachwitz das Nibelungenlied preist und bestrebt ist, die französische Muse zu verspotten (S. 322, 56[1], 108, 181, 317, Anhang der Abhdl.). Im allgemeinen war jedenfalls bei ihm das begriffliche Denken in dem Akte schöpferischer Thätigkeit dem gegenständlichen Denken untergeordnet. Seine Verstandesthätigkeit setzte entscheidend erst bei der definitiven Redaktion seiner Gedichte ein.

8. Kritik und Korrektur.

Macht Strachwitz' Poesie auch meistens den Eindruck des freien, frischen Wurfes, als wäre sie, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus, fix und fertig den Händen ihres Schöpfers entsprungen, so hat sie doch in zahlreichen Fällen

---

[1]) Über Strachwitz' Motto später. — Prologe und Epiloge hatten fast alle jene deutschen Lyriker, die Strachwitz eingehender Beachtung würdigte, ausgenommen Chamisso und Freiligrath, ihren Gedicht-Sammlungen beigegeben; Platen z. B.: Werke I, 64, 425, 426, 428, 429, 430 etc. Dieses Poeten ebenso verständliches wie verstandesmäfsiges Selbstlob eigener Verse und dergl. ist bekannt. — Aufserdem waren seit Schiller die poetischen Reflexionen über gewisse Vers- und Strophenformen im Schwange: „Der epische Hexameter", „Das Distichon", „Die achtzeilige Stanze" („Kleinigkeiten" in Schillers Gedichten). Besonders gern ergingen sich die Poeten in einem Sonett über das Sonett; Goethe: „Das Sonett" („Epigrammatisch"); Joh. Heinr. Vofs: „An Goethe" („Lyrische Gedichte", Königsberg, in 1 Bde., S. 278); A. W. Schlegel: „Das Sonett" („Sämtliche Werke", herausgegeben von E. Böcking, Leipzig 1846, I, 304); Tieck: „Die Kunst der Sonette" („Gedichte", 3 Bde., Dresden 1821—23, II, 260 f.); Rückert: „Abschied des Sonetts" („Gesammelte Gedichte" II, 198 No. 95); G. Pfizer: „Die Schwierigkeit des Sonetts" („Gedichte. Neue Sammlung", Stuttgart 1835, S. 331; hier auch „Das Ghasel" S. 356).

ihren Glanz und ihre Glätte nicht mit einem Schlage gewonnen. Der Autor verfuhr bei der endgültigen Abfassung mit strenger Selbstkritik. Er besserte vor dem Druck eines einzelnen Stückes wie der ganzen Sammlung. Oft lagen Monate und selbst Jahre zwischen dem ersten Entwurfe und der letzten Handanlegung. Infolge dieses grofsen zeitlichen Zwischenraumes waren ihm seine Produkte „nahezu fremd“ [1]) geworden, und keine vorurteilsvolle Selbstliebe und engherzige Besitzerfreude trübte den forschenden Blick. Er konnte umsichtig und unnachsichtig förmlich über sich zu Gericht sitzen.

Zu dieser Strenge wurde er von dem „Tunnel“, der die Dichtungen seiner Mitglieder häufig mit schonungsloser Schärfe unter die Lupe nahm, vorzüglich angehalten. Oft äufserte sich der Verein taktvoll und objektiv anerkennend oder absprechend, meist anerkennend; bisweilen gefiel er sich auch in kleinlichem Nörgeln und aberweisem Besserwissen. Im ganzen aber übte er auf den Dichter einen heilsamen, erzieherischen Einflufs aus.[2]) Und die Kollegen lobten und tadelten nicht blofs, sondern sie schlugen auch weitreichende Neuerungen vor. Von solchen Vorschlägen wurde Strachwitz vielfach dirigiert. Gedichte, die der „Tunnel“ verwarf oder mit minderwertigen Noten censierte, schlofs er von der Veröffentlichung grundsätzlich aus.[3]) Zu beachten aber ist, dafs er sich der Kritik des „Tunnels“ gegenüber wiederum kritisch zu verhalten hatte. Die Censuren des Vereins repräsentieren nur ein Durchschnittsurteil: dieses summierte sich, wo Strachwitz nicht allgemein begeisterte Anerkennung fand, nicht selten aus dem Pro und Contra total einander widersprechender Stimmen.[4]) Da war der Dichter zu guterletzt auf sein eigenes Kunstverständnis angewiesen.

---

[1]) „Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen“ von Adolf Fr. von Schack, 3 Bde., Stuttgart und Leipzig 1888, II, 96.

[2]) So bemerkt u. a. Heinrich Seidel („Frauenlob“): „Ich kann wohl sagen, dafs ich in formeller Hinsicht sehr viel im Tunnel gelernt habe: „Von Perlin nach Berlin“, Leipzig 1894, S. 270.

[3]) Diese stehen im Anhang der Abhandlung.

[4]) Auf die Kämpfe um die Schönheiten und Mängel der Strachwitzischen Gedichte machen die „Tunnel“-Protokolle wiederholt aufmerksam. Über die „Sehnsucht nach Milde“ „erhob sich eine so unerhört mörderische

In den letzten Revisionen seiner Dichtungen bewahrheitet Strachwitz den Satz, „dafs es für den wahren Künstler keine Kleinigkeiten giebt“; „jegliche Silbe“ soll den Poeten verraten.[1]) So liefs er selbst die Präpositionen Revue passieren, um sie einer neuen, förderlicheren Ordnung zu unterwerfen. Er führte reichlicher das eindringliche „in“ ein und drängte das unbestimmte „von“ nach Kräften in den Hintergrund:

S. 180_{3}; 181^{7} V. 2; 250_{3}; 250^{4} V. 3; 296^{4} V. 2.

S. 247_{3}; 253_{5}; 261_{3}; 275_{6}.

Er vertauschte letzteres gegen ersteres: S. 197^{3} V. 5; 209^{5} V. 3.

Andere präpositionale Vertauschungen: S. 178^{2} V. 5; 198^{3} V. 6; 210_{3}; 261^{10} V. 1; 272_{1}; 272^{4} V. 3; 280 V. 80; 293^{4} V. 1.

Und welche günstigen Verstärkungen erzielte er mitunter durch solche kleinen Eingriffe wie beispielsweise S. 180_{3} und 210_{3}!

Wohl unterlagen der Feile hauptsächlich einzelne Wörter und Wendungen; aber es wurden auch ganze Verse und selbst Strophen nicht unerheblich umgemodelt. Eine tiefgreifende Umarbeitung erfuhr allein — ein gutes Zeichen für seiner Phantasievorstellungen Gewalt — „Das Geisterschiff“; „Helges Treue“ bedurfte zu ihrer Vollendung nur ein paar geringfügige Abänderungen. — Der Dichter baute das äufsere Strophengebäude um (S. 185 f. und 239 f.), wodurch er äufserlich vielleicht einen feurigen oder markigen Vortrag anempfehlen wollte, und bemühte sich, durch den Austausch aufeinander

Debatte, dafs die Helden der in demselben [Gedicht] erwähnten „hochroten Stahlschlacht“ kaum wilder erglüht sein könnten als einige unserer sonst friedliebendsten Mitglieder — natürlich genug, denn einige fanden das Gedicht durchweg wunderschön, andere alles daran falsch und gemacht“. Das Referat über den „Wasserfall“ läfst verlauten: „Wie die meisten Gedichte des Verfassers, welche im Verein nicht allgemein gefallen, gab auch dieses Veranlassung zu einem heftigen Debattensturm.“ Bei dem 3. Stück der „Dänischen Flotte“ („Tordenskiold“) „erreichte die Meinungsverschiedenheit ihren Gipfel: einige fanden in diesen Versen gar nichts Besonderes, andere nicht blofs die Spitze und Summe dieses ganzen Cyklus, so dafs es ihnen die beiden ersten Gedichte zu resumieren schien, sondern überhaupt so ziemlich alle erdenklichen Schönheiten. Das Gesamturteil gut bestand folglich aus sehr verschiedenen Ingredienzien“.

[1]) Platens Werke III, 249 („Licenzen“); I, 277 („Halbdichter“ V. 3).

folgender Strophen reiner den Zusammenhang eines Ganzen zu vermitteln (S. 211, 291), wie er die Verse innerhalb einer Strophe (S. 288^4 u. s. w.) und selbst die Worte des einzelnen Verses gegeneinander auswechselte (S. 289^4 V. 2 etc.). Anderseits erneuerte er den Inhalt mancher Strophen, oder er liefs hie und da eine mifsliebige fort. Blaustriche, welche seine Kollegen vornahmen, schlug er sich in der Regel wieder aus dem Sinn (S. 178 Str. 5). Wo das gesamte Poem seinen Anforderungen letzten Endes nicht entsprach, da hielt er es, wie angedeutet, lieber von der Veröffentlichung zurück; schon die Zahl der nachgelassenen „Jugenddichtungen“ ist nicht unbedeutend. Dagegen hat er „Die Rose im Meer“ aus reiferer Zeit wahrscheinlich nur aus Versehen oder wegen äufserer Hinderungsumstände den „Neuen Gedichten“ vorenthalten. Im übrigen ging er eben im Einklang mit seiner gesamten Lebensrichtung, die keine feige Halbheit dulden mochte, radikal vor.

In dieser kritisierenden und korrigierenden Thätigkeit wurde Strachwitz von allgemeinen Prinzipien geleitet. Es kam ihm weniger darauf an, die äufsere als vielmehr die innere Form zu berichtigen, zu verfeinern und zu ergänzen. Doch hat er sich auch um jene eifrig bemüht: er suchte die Euphonie einzelner Wörter und ganzer Verse zu heben. · Deshalb vermied er gelegentlich die Konsonantenhäufung, welche durch die i-Synkope hervorgerufen wird: S. 280_8 — ein klangvolleres Adjektivum taucht auf —, 182^6 V. 1 sogar zum Nachteil des Rhythmus (vgl. dagegen 280 V. 50); der Dichter schwankte 275^3 V. 4, um sich schliefslich dem „einz'gen“ zuzuwenden, und 195 Str. 7_1 liefs er der Umgehung eben dieser Synkope schon im nächsten Verse eben dieselbe folgen. Blofs ausnahmsweise ist er der e-Synkope aus dem Wege gegangen: 260^5 V. 3; dasselbe gilt von der Vokalhäufung, die durch den Hiatus entsteht: 182 Str. 12_4. Letztere durfte selbst da aufkommen, wo sie leicht hätte verhütet werden können. Höheren Wert legte Strachwitz darauf, besonders wegen eines nachstehenden oder vorangehenden sch im Wortanfang oder Wortinnern ein konsonantisch einfacher anlautendes Wort einzusetzen: 210_4; 280 V. 51, 73. Das nachdrücklichere gedehnte i zog er dem dumpfen Vokal vor: 200_2 (zugleich, um nicht die Wirkung

des Reimpaares blitzt: sitzt zu beeinträchtigen); 243_8; 290_1. Er verstärkte die Klangfarbe der Strophe: 240 Str. 19_2 (u), und er strebte auf der andern Seite einen reicheren Vokalwechsel an: 238_6; 250^4 V. 3; 256_3. Dann führte er auch die Allitteration ein: 246^3 V. 2; 247_1; 294_9, oder mit ihr zugleich den Mittelreim: 244^6 V. 1. Zu einer Änderung konnte ihn auch die Betonung veranlassen: 180^4 V. 3. Besonderes Gewicht legte er auf die angemessene Gestaltung des Rhythmus. Darum beseitigte er die rhythmische Einförmigkeit: er schied die Diärese aus — 247_6 —, namentlich tauschte er einsilbige Wörter gegen mehrsilbige ein, oder er liefs die ersteren in mehrsilbiger Flexion auftreten:

a. (Substantiva) S. 195 Str. 9_1; 299_2.
b. (Verba) 182 Str. 8_2; 186_2; 293^4 V. 2.
c. (Adjektiva) 198^3 V. 2; 239 Str. 11_4; 254^5 V. 1; 257^3 V. 6; 280 V. 2, 26.
d. (Präpositionen etc.) 236 Str. 12_2; 280 V. 54, 80; 198^2 V. 1; 280 V. 33. Vgl. besonders S. 280 V. 67, 68.

Endlich regelte er den Rhythmus; bisweilen beschleunigte, noch lieber jedoch verlangsamte er die rhythmische Bewegung: es war ihm schliefslich weniger um die Glut als um die Wucht des formalen Ausdrucks zu thun: S. 179^2 V. 4 (dagegen 241^5 V. 1). — 272^3 V. 2, 4, Str. 5_2; 275^2 V. 3. — (Vershalbierung) 169^2 V. 1; 237^2 V. 1; 239^6 V. 1; 251 Str. 7_2; 275^3 V. 2, Str. 5_6.

Viel klarer als die Form spiegelte der Inhalt der ersten Fassung seiner Gedichte seinen unklaren Sturm und Drang wieder. Da liefen ihm selbst grammatische Fehler unter, sprachliche Dunkelheiten, die zu Mifsverständnissen verleiten konnten. Demgemäfs hatte er bei einzelnen Substantiven das Genus, beziehungsweise den Artikel richtig zu stellen: 257^2 V. 4; 272^5 V. 1 (vgl. auch 185^2 V. 4: hier wäre eigentlich der Plural erforderlich gewesen; statt dessen hat sich der Dichter die wirksamere Ellipse dienstbar gemacht). Bei einzelnen Verben brachte er Konstruktion, Modus oder Präteritum in die rechte Ordnung: 184_8 — 235^3 V. 6; — 239^4 V. 3; $256_{8,9}$.

In dem ersten Entwurf suchte Strachwitz seinen Zweck mit den nächsten Mitteln zu erreichen; seinem Ausdruck

mangelte häufig der Reiz der Nuancen und die bestimmte, maſsvolle, rein poetische Prägung. Manches war zu dickflüssig aufgequollen und zu üppig emporgeschossen (z. B. S. 280 f.); es muſsten die blühenden Ranken beschnitten werden. Der leitende Faden der Darstellung bedurfte einer röteren Färbung. Der Dichter strebte darnach, das sinnliche Feuer intensiver mit sinnvoller Helle zu vereinigen. Daher bemühte er sich vor allem um Nachdrücklichkeit, Genauigkeit, Mannigfaltigkeit, Konzentration und Prägnanz. Bei dieser feineren Art von Korrekturen fällt es auf, wie er zuweilen mit einer Änderung zugleich ganz auſserordentlich die Umgebung der gebesserten Stelle zu heben wuſste. Besondere Aufmerksamkeit wandte er mit richtigem Verständnis den Schluſszeilen der Gedichte zu.[1])

In dem Bemühen um Nachdrücklichkeit verwarf er einmal selbstverständliche oder naheliegende Bestimmungen, die als ein minderwertiges Füllsel angesehen werden können; das andere Mal arbeitete er mit gründlicheren, entschiedeneren Ausdrücken:

S. 178_1 (er wählte das kleinere Übel: einen Hiatus); 178^2 V. 3; 179_2; 197^2 V. 3; 250^3 V. 4; 251^4 V. 5 (vgl. vorher V. 4); 298^6 V. 1; 308_6. —

S. 178_9; 179_7; 180^5 V. 2; 185^3 V. 1; 196_3; 198^2 V. 1; 246_3; 251^2 V. 5; 260 Str. 7_4, 12_3; 275_{10}, Str. $2_{2,4}$, 7_3; 289^7 V. 3; 293^5 V. 3; 306_{12}; 307^2 V. 7; 308_3.

a. In dem Streben nach Genauigkeit entfernte er triviale, abgebrauchte und allgemeine Wendungen, um dafür ideale, frische und individuelle einzusetzen; solche, welche sich der Situation inniger anpassen und sie deutlicher ausmalen. Zu ihrem Vorteil gab er selbst rhythmisch sehr dankenswerte Komposita preis: S. 247_5; 260 Str. 8_4; 297_6; 299_3. Beispielsweise verabschiedete er das Verb tanzen: 275_6; 280_{17}; 284 Str. 5_4. Vgl. ferner: 181_4; $_9$; 182 Str. 11_2 (Rückwirkung von seiten der Str. 7_3 der ursprünglichen Redaktion); 195 Str. 8_3;

[1]) Das letzte Stück einer Dichtung haftet am lebhaftesten in dem Gedächtnis des Lesers und wirft einen verklärenden Glanz oder verdunkelnden Schatten auf die vorangehenden Partien zurück: es vermag also den Effekt des Ganzen erheblich zu erhöhen und herabzusetzen.

197_4; $_9$; 198^3 V. 4; 209^6 V. 2 (ein Schlagreim fällt fort); 210_5; 246 Str. 11_2; 247 Str. 9_3; $_4$, Str. 10; 248_2; 249_3; 251 Str. 8_3; Str. 10_2; 254^5 V. 3; 255_2; 255^3 V. 2; 256^2 V. 8, Str. 3_5; $_8$; 257_{5-8}; 257^2 V. 7; 257^4 V. 1—4; 259_5; 272_4; 275 Str. 4_1 (auch mit Beziehung auf Str. 2_9); 280 V. 9, 10, 35, 39, 45, 49, 70, 88, 89, 93; 286_5; 287_3; 287^4 V. 1; 292_{11}; 293^5 V. 2; 294_{11}; 296_{10}; 298_1; 307^3 V. 1. Ein Bild wurde berichtigt: S. 195^4 V. 2; 257_9; $_{10}$. Die Überschriften der Gedichte wurden erneuert oder durch einen erläuternden Zusatz bereichert, die Schlufsstrophen gefeilt: S. 180; 195; 234; 246; 250; 251; 254; 260; 275; 287; 295; 306—181^7 V. 3 (Rückwirkung von Str. 7_1 und 6_2); 195 Str. 9 (wegen des Präteritums Str. 9_2 und um das „Bahrtuch" zu erlangen); 297_{10} (Rückwirkung auf V. 8).

b. In zweiter Linie tauschte der Dichter den vorangehenden speziellen, tiefgreifenden, ausdeutenden Ausdruck gegen den nachfolgenden allgemeinen, oberflächlichen, andeutenden Ausdruck ein. Oder es fand wenigstens die entsprechende Wechselwirkung statt. Durch diese ordnende Umkehrung erzielte Strachwitz eine einfache Steigerung der sinnlichen Erregung:

S. 169^3 V. 6—170_2: diese Neuerung steht in Zusammenhang mit der zweiten Neuerung 170_3: die Schlufsstrophe durfte sich ganz und garnicht mit unbestimmten Redensarten begnügen; 169^3 V. 7—170 (die deklamatorische Interjektion „O" weicht gleichzeitig dem innigeren Pronomen „Mein"); 184_5 (die sch-Allitteration wird zu Gunsten der r-Allitteration der Schlufsstrophe aufgegeben); 185_7 etwa wegen Str. 7; 195^3 V. 3 (Flagge) — Str. 8_2; 197^2 V. 5; 215_{11} — Str. 2_{11}; 216_6 — 216_8; 241_4 — 242_2; 250_1 — Str. 3_2; 250^3 V. 1 — Str. 4^1 (Anrede); 251 Str. 7^2 — Str. $7_{3,5}$; $256_{5,8}$ — Str. $2_{3,7}$: Rückwirkung auf Str. 1_6; 272^4 V. 4 — Str. 5_4; 275 Str. 4_4 — Str. 5_3; 280 V. 55 — 56, V. 69 — 71 (die allitterierende Formel fällt fort); 288^4 V. 1 — Str. 8_2; 292^3 V. 4 — Str. 4_1; 293^3 V. 4 — Str. 4_4; 295^6 V. 2 — 297^4; 306^2 V. 4 — 308_3.

Mit der Sorge für den präzisen Ausdruck ging des Dichters Bemühung um Mannigfaltigkeit Hand in Hand. Mittels ihrer Pflege suchte er manieriertem Wesen vorzubeugen.

a. Er ging in den einzelnen Gedichten der Wiederholung eines Wortes mit Rücksicht auf ein vorangehendes, wichtiges Wort aus dem Wege:

S. 185^{2} V. 5 — Str. 1_{2}; 195 Str. 4_{2} — Str. 2_{7}; 197^{2} V. 6 — Str. 1_{6}; 198_{2} — 197^{7} V. 7; 200^{5} V. 1 — 201_{7}; 215^{2} V. 9 — Str. 2_{8} (dagegen: Str. 3_{9}); 234_{8} — V. 4; 247 Str. 9_{1} — Str. 8_{3}; 248_{1} — $247_{3;4}$; 248_{2} — 246^{3} V. 2; 250^{4} V. 4 — Str. 1_{1}; 251 Str. 6_{3}; 257_{3} V. 7 — Str. 2_{7}; 275_{6} Str. 5_{1}, 6_{1}; 280 V. 18 — 12, 85 — 72; 289_{6} V. 2; 296_{8} – V. 7; 298 Str. 12_{4} — 12_{3}.

Ein anderer Fall liegt vor, wenn er es auf kräftige Betonung und rhetorische Repetition abgesehen hat:

256^{3} V. 7; 281_{3}; — 215_{7} (vgl. V. 4); 240 Str. 18_{8} — Str. 13_{4} (Gunnars Harfenschlag darf nicht von dem Zischen des Schlangenwustes übertönt werden: „erklang" bedeutet eine Abschwächung gegen „erscholl"); 246_{8}; besonderer Fall: 247_{7} (durch die Neuerung wird das Wortspiel der folgenden Zeile kräftig hervorgehoben).

b. Gewisse Wörter, (wild, kühn, stolz, grimm) legte dem Dichter sein Temperament nahe, und diesen gewohnten, vielbefahrenen Geleisen mühte er sich nach Kräften zu entkommen: S. 185_{8}; 280 V. 78; 251_{5}; 292_{8}; 255_{2}; 281_{5}; 256^{3} V. 3; 258_{1}.

Dennoch hat er sich von seinen Lieblings-Attributen bei der Neubildung mancher Stellen beeinflussen lassen: 298_{10}; 197_{6}; 181^{7} V. 4; 234_{2}. Endlich zog er später das Substantiv Streit dem synonymen Kampf vor, raschen Ritt bezeichnete er gern durch das Verbum sprengen und die heftigsten Zorneswallungen zeigte er mit Vorliebe durch das in übertragener Bedeutung gebrauchte Verbum kochen an: 197^{2} V. 8; 259_{2}; 198_{8}; 272^{4} V. 2; 197^{2} V. 7; 275 Str. 7_{1}; 280 V. 67 (vgl. „Die neue französische Muse" Str. 2_{4}).

c. Ferner legte er der volkstümlichen und archaistischen Redeweise Zügel an. Ursprünglich hatte er den Text gefaſst: S. 178^{2} V. 6 verluppt; 216_{6} all unterm Pfad, 260^{6} V. 2 all sein Bein (vgl. dagegen die gedruckte Redaktion 293^{5} V. 3); 257^{2} V. 5 ein' Fischerdirn'; 272^{4} V. 5 wohl; 275 Str. 5_{2} Getüm[1]);

[1]) Getüm bildet den Gegensatz zu Ungetüm — für sich nicht bezeugt: Moriz Heynes „Deutsches Wörterbuch", 3 Bde., Leipzig 1889—95, III, 1137. Vgl. dagegen Platens Werke II, 293_{18}.

280 V. 52 Buhle; 284 Str. 5_6 thäten, 293^8 V. 4 der Teufel; 295^4 V. 1 Österland (mhd. osterlant); 306_1 S'sind.

Wie „all" verwendete er hingegen ein gewöhnliches Verb in heutzutage ungewöhnlicher Bedeutung: S. 247 Str. 9_2 „bestreiten" für „bezwingen" wie noch in seinem letzten Gedichte: 371^5 V. 1.[1])

d. Schliefslich gestaltete er die Satzverknüpfung wechselvoller. Der bequemen Konjunktion „und" gab er möglichst den Laufpafs: S. 182 Str. 8_1; 240 Str. 17_2; 246_{12}; 251 Str. 6_4, 8_2; 275 Str. 3_5, 5_7, 6_2, 7_5; 280 V. 6, V. 43; 289^8 V. 1; 296_3; vgl. auch 288^4.

Gegeneinander wufste Strachwitz Konzentration und Prägnanz, jede ihrem Orte angemessen, ins Werk zu setzen. Jene hatte die Sinnlichkeit in ihrem Überreichtum zu beschränken, diese die Lebensfülle in ihrem alten Rahmen zu steigern.

a. Er vereinfachte und fafste zusammen und zwar zunächst den Wortlaut: S. 181^6 V. 3; 280 V. 40; 291_1; 296^{18} V. 2; 298^5 V. 1. Dann rückte er für Verba, welche vorwiegend heftigen Wogenschall ausdrücken — besonders: rauschen und brausen — solche ein, die in erster Linie eine Bewegung allein bezeichnen: 179_4 (des neu eingeführten Verbs Vokal bewirkt in diesem Verse in Zusammenhang mit den vorangehenden Versen einen volleren Ton); 181_4; 185^3 V. 2 (das Verbum zischen wird zurückgedrängt: vgl. 198^2 V. 8); 197^2 V. 7; 211^3 V. 3; 280_{37}; 293_3; 296^5 V. 3. Ferner schwächte er Personifikation und Metapher, oder er rangierte diese oder jene aus: 195_9; 211_{5-8}; 216_{1-4} (Schlufsstrophe); 244^6 V. 2; $250_{2\,4}$ („Windstille")[2]); 256_6; 280 V. 21, 22, 40; 284 Str. 5_3. Er elidierte eine oder mehrere Verse oder Strophen: die 6.

---

[1]) Wie mhd. bestrîten; so auch von Schiller und Platen gebraucht: „Deutsche Treue" von Schiller V. 14; Platens Werke I, 175, No. 48 V. 5.

[2]) Diese Ausscheidung erfolgte auf Anregung des Tunnels, dem „die Fregatt' — im Feuchten — auf dem Wasser" nicht behagen wollte. Insbesondere „ein hingegossen Weib" repräsentiere „ein butterweiches, dabei etwas abgestandenes Bild", welches der Dichter in dem „Gefangenen Seehelden" „ebenso schön motiviert habe, als es hier ungehörig erscheine" (vgl. 307^3 V. 1, 2).

bez. 4. Strophe S. 195, 212; vgl. 182 (Str. 7 der neuen Fassung ist aus 2 Strophen der alten hervorgegangen); 280; 262. Endlich kürzte er die Überschriften seiner Gedichte: S. 185, 272, 280, 284, 291.

b. Im zweiten Falle potenzierte er Abstrakta und Konkreta, oder er bemächtigte sich des Konkreten, wo früher ein abstrakter Ausdruck stand:

S. 185^3 V. 1; 295_3. — S. 197^2 V. 7, Str. 3_4; 209 Str. 10_2; 250^3 V. 3 (Rückwirkung auf Str. 3_1); 261_3; 272^4 V. 4; 275 Str. 4_5. — S. 280 V. 64 (Unbegrenztes wird gegen Begrenztes ausgewechselt), V. 86; 282_2; 289^3 V. 2; 295_7; 296_6;$_7$; S. 195 Str. 6_2; 256_2; 272^3 V. 2; 280_{31}. Er färbte seinen Stil persönlicher; er führte sogar Personifikation und Metapher ein, beziehungsweise: er verstärkte oder gestaltete die letztere eigentümlicher: S. 181_2; 181^4 V. 4; 210_3; 244^3 V. 3; 261_5; 296^4 V. 1; S. 244^4 V. 1; 258_3; 287^6 V. 1; 288_9; 288^7 V. 1; 299_4.

In Anbetracht seines ästhetischen Feingefühls wird es nicht wunder nehmen, dafs er auf belanglose oder zweifelhafte Korrekturen verhältnismäfsig selten geraten ist: S. 169_9 eherne — stählerne); 182^5 V. 2 (jetzt der eigentlichen Bedeutung nach präziser — der bildlichen Vorstellung wird nicht gedient); 185 Str. 5_2; 195_2; 211_9. — S. 215^2 V. 4 (früher viel kerniger in der Form der Andeutung; nun tritt obendrein ein ungewöhnliches Adverb auf); 239, Überschrift und Str. 8^3 (um der Mannigfaltigkeit willen hätte der Dichter nicht beliebig zu einem griechischen und deutschen Namen greifen sollen: dadurch beeinträchtigt er das nordische Kolorit); 243^3 V. 3, 4 (die Brandung, aber nicht ein Hauch schnaubt! Der Reim des 3. Verses und der Sinn des folgenden haben freilich gewonnen). Zu mifsbilligen ist auch die Ausstofsung der ursprünglichen 4. Strophe S. 298, und ebenso sehr kann die letzte Redaktion des „Geisterschiffes“ Bedenken erregen.

Die Betrachtung von Strachwitz' kritisierender und korrigierender Thätigkeit wie schon vorher von seiner Phantasie- und Verstandesbegabung hat bereits mannigfache Einblicke in den Stil des Dichters gewährt.

9. Stil.

Der Stil der Strachwitzischen Dichtung — poetischer, sprachlicher, formaler Stil — gehört im wesentlichen der idealistischen Kunst an; er steht dem Schillerschen und Platenschen näher als dem Uhlandischen und Heineschen. Nur in der episch-lyrischen Gattung neigt er entschieden der individualisierenden Darstellung zu: ihm gilt eben nicht wie einem Chamisso „das Reich der Dichtung“ im strengen Sinne als „das Reich der Wahrheit“.[1]) Daher sucht er auch hier nicht etwa naturalistisch die Wirklichkeit abzuschreiben („Abtönung“; vgl. oben S. 12). Unverkennbar bricht jedoch auf dieser Seite etwas von dem naiven Volkston hervor. In der Einfachheit langt er niemals, wie bei ihm kaum jemals die „beleidigte Würde des Inhaltes“ zu denken giebt, bei einem „ins Platte fallenden Ausdruck“[2]) an. Nur ausnahmsweise entschlüpfen ihm unbeholfene, ganze oder halbe Prosaismen: „Wir lieben nicht so“, „Der Stern gewes'ner Ehre“ (S. 244_{11}; 163 Str. 4_{8}). Dagegen sind Wendungen wie „Es ist aus, es ist weg“ (S. 226^{3} V. 6; 267 Str. 9_{2}; 271^{6} V. 2; 251_{2}) wohlberechtigt und wohlberechnet dem Volksmund entnommen: sie springen nicht aus dem obwaltenden Zusammenhang. Pleonastische Rede und Form in kleinerem und größerem Umfange brachte, wie erwähnt, nur der „Erwachende“ hervor. Da wollte er „hell im lichten . . . Glanze blitzen“ (318_{14}); er bildete den Vers: „Frei brüllt das Tier sein Zornesheulen grimmig“ (323_{9}), er kannte „zorniges Ergrimmen“, „süſse, bittere, flüssig laue“ Thränen, „tiefen, schweren, herben“ Schmerz (60_{8}; 55^{3} V. 1, 2; 132_{8}; später noch: vgl. 177^{2} V. 5).[3]) Doch hat dieser schwerfällige Bombast beinahe einzig in seine eigentliche Lyrik

---

[1]) „Nachhall“ in Chamissos „Gedichten“, 11. Auflage, Leipzig 1850 [c] S. 569, vorletzter Vers. — Wie Goethe („Zueignung“ Str. 12_{8}) empfängt Strachwitz „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“.

[2]) Schillers Rezension von Bürgers Gedichten.

[3]) Teilweise wurde hier Strachwitz auch durch litterarische Vorbilder gelenkt. So besitzt das Mittelhochdeutsche den zornigen Grimm („Wolfram von Eschenbach“, 2. Ausgabe von Karl Lachmann, Berlin 1854, S. 67_{3}: „mit grimme zornecliche“); Uhlands „Gedichte“ S. 357_{7}: „grimmer Zorn“; Schillers „Gang nach dem Eisenhammer“ Str. 11_{1}: „seines Zornes Wut“.

Eingang gefunden (vgl. „Der König immer der erste" Str. 4_4). In seiner episch-lyrischen Dichtung ergeht er sich nach dem Muster des englisch-schottischen Volksliedes vorzugsweise in kompakten und kernigen Ausdrücken, überflüssigem, blendendem Schmuck beinahe völlig abhold. — Neben dem Hang zur Überfülle deckt Strachwitz' lyrischer Jugendstil seinen Drang auf, sich schwungvoll und klanggewaltig auszusprechen (S. 318_2; 60_6; 80_{5-8}; 117^3 V. 2; 144_{11}; 154_4). Wie der Sänger der „Geharnischten Sonette" sich hören lassen wollte „mit einer Stimme, Donnern zu vergleichen",[1]) so will der Sänger der „Gepanzerten Sonette" „mit zorn'gem Donner weit die Lüfte füllen" (318_{18}). Strachwitz' Trieb zu sinnlicher Pracht, zu malerischem und musikalischem Reichtum tritt immer glänzender und edler hervor. Nicht ganz in dem gleichen Maſse schreiten seine Klarheit und Verinnerlichung fort. Dieser Ungleichheit war er sich, wie eine stattliche Reihe von Korrekturen bewies, auch voll bewuſst. Vom „Tunnel" wurde er dazu genötigt, nach durchsichtiger und knapper, energisch steigernder Aussprache und strenger Durchführung des Grundmotivs zu ringen und statt eines eiteln poetischen Prunkes das treffende Maſs zu beobachten. Es trat denn auch nur noch selten jener schlimme Widerspruch zwischen dem äuſseren Kraftaufwand an Bildern und Klängen und der Nichtigkeit der inneren Idee zu Tage, der manchmal die Poesie des „Erwachenden" hart in Frage stellte. Die bittere Anspielung „Parturiunt montes . . .", mit welcher der Berliner Sonntagsverein des Dichters „neue französische Muse" unverrichteter Sache abziehen lieſs, muſste allmählich in Vergessenheit geraten.

Der Strachwitzische Stil entwickelte sich in zweifacher, beziehungsweise in einer Hauptrichtung. In der eigentlichen Lyrik nähert er sich durch seine Neigung zu reflektierender Vertiefung hie und da der Schillerschen Diktion, in seiner gesamten Dichtung durch seine Freude an schildernder Entfaltung mehr und mehr der Freiligrathischen Darstellungsweise. In seinem poetischen, sprachlichen und formalen Ausdruck greift schlieſslich im groſsen und ganzen das

---

[1]) Rückerts „Gesammelte Gedichte" II, 4 No. 2 V. 3.

— der schwarze Stierkopf (192$_{6}$; vgl. 327$_{11}$); und: „Sie rifs ihm mit der weifsen Hand Sein rotes Herz heraus“ (239 Str. 9$_{3, 4}$). Endlich prallen hart aufeinander: sein schwarzes Schiff — sein weifses Rofs (87$_{5, 6}$); der schwärzeste Sarg — der weifseste Arm (203$_{5, 6}$; vgl. 281$_{8}$); Kampfesnacht und Siegestag (198^{4} V. 2), „Laut war der Tag und still die Nacht“ („Der König immer der erste“ Str. 4$_{2}$; ähnlich 203$_{3, 4}$); sonniger Bergeshang — schattige Thalesstrecken (58$_{7, 8}$); ein altes Wort — junge Flammen; ein altes Schwert, ein junger Mut (246$_{3, 4}$; 247$_{8}$); „Wir schmachten uns von weitem an Und küssen uns in der Nähe“ (291$_{5, 6}$; vgl. 73^{3} V. 4; 97^{5} V. 1, 3; 292^{4} V. 3, 4); „Das grofse Reich der kleinen Karolinger“ (295^{7} V. 3); „Kurz ist die schottische Geduld Und lang ein schottisch Schwert!“ (265 Str. 28$_{3, 4}$); „Du bist ein milder Sonnenstrahl Und ich ein wildes Feuer“ (355^{2} V. 3, 4; vgl. 265 Str. 22$_{3, 4}$; 300$_{3, 4}$). Vereinzelt ragt das Wortspiel hervor: „Es ist ein ew'ger Tod im Leben, Ein ew'ges Leben in dem Tod“ (184$_{3, 4}$).

Von allen Seiten sind dem Dichter für die beiden Hauptformen poetischer Verlebendigung und Vergegenwärtigung, Personifikation und Metapher, litterarische Anregungen zugeflossen. Hauptsächlich mögen hier auf ihn Homer und Shakespeare im grofsen und ganzen, Ossian, ferner Goethe, Rückert, Grün, Lenau, Eichendorff, Budberg besonders mit ihren Natur-Personifikationen, Ariost z. B. mit seinen Allegorien, Schiller durch manche vergeistigende oder doch veredelnde Tropen, Heine vorzüglich durch seine kühne Verbildlichung von Abstrakten jeder Art, namentlich der Lieder, Freiligrath mit orientalisch üppigen Vergleichen eingewirkt haben.[1]) Seiner

[1]) Ich hätte z. B. auch auf Tasso, der gern Tag und Nacht personifiziert, auf Sophokles u. a. hinweisen können. Uhland kennt das Fräulein Echo u. s. f.: „Gedichte“ S. 278 Str. 13 („Der Student“). Budberg hatte in ein paar lyrisch beschreibenden Gedichten „Baumgruppen“, im „Tunnel“ vorgetragen am 9. Januar und 23. Januar 1848 (Umarbeitung am 31. Januar 1848), die Personifikation massenhaft in Anwendung gebracht. Neben Ariosts Allegorien (Schlaf, Schweigsamkeit, Vergessenheit; Übermut, Treue, Trotz etc.: Orlando furioso 14. Ges. Str. 9, 4; 18. Ges. Str. 27; 19. Ges. Str. 1; 42. Ges. Str. 52—64 etc.) dürfen Goethes „4 graue Weiber“ Mangel, Schuld, Sorge, Not gestellt werden: Faust II, 5. Akt „Mitternacht“; aus dem 3. Akt (Rede der Phorkyas V. 932 f.) stammt Strachwitz' Citat S. 194.

ganzen geistigen Veranlagung zufolge strebt Strachwitz mehr danach, zu verkörpern als zu vergeistigen. Und allenthalben macht sich sein Ringen nach Kraft und Kühnheit bemerkbar, vornehmlich in seinem Verhältnis zu dem Groſsartigen in der Natur. Auf diesem Gebiete springt die Fülle von Bildern ins Auge, die ihm das Meer und das, was mit dem Meere in Zusammenhang steht, an die Hand gegeben hat. Dieses entsprach seiner Seele und konnte sie bildlich aussprechen, wie es auch z. B. von Heine als poetischer Spiegel verwendet worden war. Während aber Heine zu Wind und Welle mehr durch das Unheimliche, Wundersame, Rätselhafte, das Tiefe und Dämonische des bewegten Elementes hingezogen wurde, wurde Strachwitz hauptsächlich von dessen erhabener Pracht, stürmischer Gewalt und furchtbarer Wildheit ergriffen. Behagte ihm bekanntlich doch der Sturm mehr als die Ruhe (S. 250): es mag für ihn als bezeichnend gelten, daſs er den Schlaf nur ein einziges Mal als menschliches Wesen dargestellt hat (S. 257^2 V. 1, 2).

Vor allem hat Strachwitz die Natur und Abstrakta anthropomorphisiert. Jene hat er erst in seiner reiferen Periode feiner, gründlicher und eigentümlicher zu erfassen gewuſst. Statt zu jugendlicher Halbheit (S. 54_{12}), neigt er später zu Gewagtem (S. 349 Str. $4_{1,2}$). Er vermenschlicht die Naturwelt in der Regel durch einen hervorstechenden menschlichen Zug. Ihre verschiedenen Phänomene und Dinge läſst er in menschlicher Bewegung auftreten; sie tanzen, reiten, segeln, kämpfen. Vorzüglich aber wird ihr persönliches Leben durch die Bethätigung ihrer Stimme dargethan; sie murmeln, flüstern, plaudern, kosen, jubeln, jauchzen, rufen, schreien, ächzen, brüllen. Oder auch nur ihr Atem und ihr Schlummer wird vorgestellt; an ihr Auge und Haar wird angeknüpft. Und sie küssen und werden geküſst. Das All, Tag und Nacht, die Gestirne und die Lüfte wie Wolke und Wind, Blume und Baum, Land und Meer hat der Dichter derart der Anschauung näher gerückt.

Des Alls Titanenleib ruht im Gottestraum (S. 157_3); der Erde Wangen lachen (S. 149_3; vgl. ferner „Eine Nacht“ Str. 2_1 im Anhang und 149_2).

Der Tag haut mit rotem Flammenschwert durch das Greulgewebe der Nacht („Die neue französische Muse“ Str. 7$_{3, 4}$ im Anhang). Die Abendglut schlägt den heiligen Rahmen um das Meer (S. 250^{3}). Des Abends rosiges Segel taucht auf: verschwenderisch schüttelt er aus den Falten sein Rosenöl (280 V. 60—62). Das heilige Abendgold sieht durchs Bogenfenster (217$_{3, 4}$). Der Abend hat sein Auge rot geweint (211$_{4}$; vgl. ferner 167^{3} V. 4 und 230$_{3}$). Es wogt und wallt das Ambrahaar der Nacht (309$_{3, 4}$; vgl. 319$_{3}$). Die Sommernacht schlummert im Grünen (302$_{1}$).

Die Sonne, die Tageskönigin, wirft über die Flut her das letzte Streifchen Gold und prefst den letzten Flammenkufs auf das feuchte Auge des Meeres (221^{3} V. 4, 5; 212$_{4}$; 280$_{9, 10}$; vgl. 339^{4} V. 1, 2). Der Mond webt Silberflitter (302$_{2}$). Mond und Sterne sinken jubelnd in Venedigs Meer unter, dort liegt ihr Ruheplatz (363^{7} V. 6 und 357$_{2}$). Jubel wird auch Venetiens goldgestirnten Lüften zugesprochen (364^{8}). Die Wolken schwimmen in Thränen („Eine Nacht“ Str. 1$_{2}$ und 121$_{5, 6}$); in ihrem Busen tobt rauh der Grimm der Orkane (121^{3} V. 5, 6). Donnerwolkenheere jagen durch das Blau in Schlachtgewittern (54^{4}). Blitzesflammen umtanzen das Haus („Eine Nacht“ Str. 1$_{4}$). Der Wind streicht das Haar der Welle glatt und küfst jedes Blatt (211^{3} V. 6, 8). Der Sturm soll mit zorngeballter Faust in das Spiegelglas der ruhigen See schlagen (250$^{4, 5}$); er neigt des Glückes Zinnen in den Staub (163^{3} V. 4); er reitet keuchend auf Wolken und zügelt seine Renner (97^{5} V. 3, 4 und 54$_{6}$). Die Lawine schläft (56^{4} V. 3). Den Samum der afrikanischen Wüste versinnlicht der Dichter als einen bärtigen, todbeschwingten Jäger, und den Nordsturm der Nordlandsee begrüfst er als seinen Gesellen (287^{7} und 260^{1} V. 3, 4).

Die Blumen schwanken traumhaft und atmen wollustschwer; um ihre Häupter flattern Märchengedanken (211^{3} V. 1—4). Die Rosen schlürfen fromm den Tau (212$_{3}$); den Turm umklettert ein Rosenstrauch schweifend und lose (292^{3} V. 1, 2). Der Hagedorn flüstert mit schläfrigem Ton (226^{2} V. 5, 6). Der Baum blickt gen Himmel und spricht sein Nachtgebet (211^{3} V. 5, 6). Die Eichen fassen einander an

und walzen ($185_{13, 14}$). Die Wälder atmen sacht (309_{2}). Der Wald ächzt im Leide („Eine Nacht“ Str. 2_{2}). Der Blätter Plaudern wird zur Andacht (189_{5}). Die Äste schlagen sich in zornigem Erzittern (54_{13}). Das Scherenriff trotzt dunkelstirnig in das Gewoge (180^{3} V. 1, 2; vgl. ferner $285_{7, 8}$; 296^{5} V. 1; 345_{2}; „Eine Nacht“ Str. $2_{3, 4}$; 211^{3} V. 3, 4). Land und Meer vermummen sich schwarz (280 V. 57).

Der Bach irrt durch Rosen (55_{4}). Der See pulst leiser atmend und liegt ehrfürchtig da ($189_{2, 6}$). Der Wellenstofs schläft am Strand in weifsem Schaume (157_{6}). Gott küfst die schlummernde See, das wilde Kind, segnend aufs Lockenhaupt (234^{3}). Der Gondolier streichelt die Fluten, die leicht im kalten Mondlicht schaudern ($260_{2, 3}$). Das Meer schaut verwundert (349 Str. 4_{3}); es scheint den Nachen wütend wegzuschieben (280 V. 84), oder es schmiegt sich dienend, küfst Gondel und Rose, kost mit zauberhaftem Tone, spricht vom Märchenglanz zum letztenmal und spielt ein Lied verlorener Liebe (362_{10}, 270_{3} und 349^{3} V. 1; 137^{3} V. 2; $368_{3, 4}$; 366_{10}). Die See jauchzt vor dem Kiele (220_{3}); sie murmelt trübe (352_{12}); sie ruft mit der Liebe Klang (339^{2} V. 2). Sie schreit auf (280 V. 76); gepeitscht, erschallt ihr Wehruf (168_{2}). In dem „Gefangenen Admiral“ und in dem „Lied vom falschen Grafen“ wird sie noch reicher vermenschlicht, und von dem Strom, dem „wilden Sohn des Felsenspaltes“, wird in dem „Wasserfall“ (S. 185 Str. 5f.) sogar eine ganze Geschichte erzählt. Schliefslich nimmt die vollkommene, traditionelle Anthropomorphisierung des feuchten Elementes, die üppige Wasserfee, in Strachwitz' eigentlicher Lyrik gegenüber der leichten Luft-Elfe (S. 187 Str. 5_{4}, 200_{7}; „Der singende Quell“ Str. 2_{3}, im Anhang) eine dominierende Stellung ein. Sie taucht in seinen Versen nicht blofs als Leukothea und Morgana, als Quellen-, Strom- und Meernixe auf, sondern sie verkörpert auch noch in höherem Sinne das neue und — die Krone des Ganzen — in prächtiger Ausführlichkeit das alte Venedig:

S. 120^{3}; 124 Str. 5f.; 168_{4}; 182^{4} V. 4 (vgl. die alte Fassung!); 187^{2} V. 8; 213^{3} V. 4; 229^{2} V. 1; 243^{5} V. 3; 349^{3} V. 3f.; 352_{13}; 369^{5} V. 4. — 368_{4}f.; S. 360 No. 3 und 362 No. 4.

Selten hat Strachwitz Teile des menschlichen Körpers mit besonderem Leben ausgestattet: die braune Jugendlocke schmiegt sich kraftverkündend um das Haupt (52^{7}; vgl. auch 239^{3} V. 3). Nur das Herz tritt häufiger, wie es Volks- und Kunstpoesie lieben, selbständig hervor. Indessen streift diese Personifikation bereits das Gebiet der Personifikationen allgemeiner Erscheinungen und Begriffe, der Affekte und Leidenschaften, der Abstrakta überhaupt, besonders der Kunst und der Liebe.

Sein Herz läuft mit ihm fort, wühlt in altem Sagenwust etc. (S. 82^{2} V. 2f; vgl. ferner $213_{3,4}$ und 190^{2} V. 3, 4); es ist ein wilder, ungeliebter Wanderer (353^{3} V. 5f.); es kriecht über die Alpen auf Knieen (367^{7} V. 2); es hat auf Morganas Kahn gesteuert (223^{2} V. 3); es tanzt, es lacht oder stöhnt (301^{3} V. 4 und 304^{5} V. 4). Endlich beklagt er es in einem ganzen Gedicht: „Nieder, nieder, stolzes Herz“ (S. 223). — Der Geist, der Himmelssprosse, soll nicht knieen, sondern freistehen und hoch die Augen gen Himmel heben (319^{5}). — An dem Busen der Zeit, der Schläferin, schlummert die grofse That ($56_{7,8}$); sie tauft mit Blut (83_{4}). Des Zeitgeists schreitender Fufs kann den Dichter zerschmettern (133^{2} V. 5, 6). — Das Vaterland reicht dem Grafen Platen die Rechte ins Grab zum Frieden ($152_{9,10}$). Oder Strachwitz sieht es selbst zu Grabe schleppen und im Totenschrein hinabgesenkt (190^{2} V. 5 und 67^{1}; vgl. auch 294_{10}). Es soll ihm lächeln und ihn richten (163 Str. $6_{6,8}$). — Er hört des Schicksals trotzigen Tritt und den Heldengewaltschritt ergrimmter Stahlschlacht (204_{4} und 180^{4} V. 3, 4). Tod, der Mann mit der Hippe, grinst und kommt geschnaubt, der Schnitter Tod hält die Mahd (364^{5} V. 2; $192_{2,3}$; 83_{6}).

Die Kunst wirft ihr Purpurkleid über bleichende Gerippe (364^{6} V. 1). Die zeitgenössische Poesie mufs Speere schütteln oder Bogen straffen; sie trägt ihr eisern Los mit Qualen (181^{4} V. 3, Str. 7_{1}). Die Mär' von alten Heldensagen wird als ein blühend Kind gedacht, ebenso das Ghasel (317^{4}, 157_{10}). Sonette tanzen, schmücken sich mit Blumen, trinken u. s. f. ($145^{1,2}$). Strachwitz' Lied springt jauchzend an Bord und wendet das Steuer (229 Str. $5_{3,4}$); es kennt viel perlenreiche Riffe

im unerschöpften Meeresgrund der Sage, es schlägt uralte Schlachten etc. (S. 63 Str. 4_3f.); es soll von Speer und Lanze starren, stürmen und Schlachtgewitter brüllen; ein reisiges Geschwader, sprengt es unter Trompetenschmettern von dannen ($318^{3,4}$; $154_{1,2}$; vgl. auch 47^4 V. 3). Und selbst der Klang wird reitend, rosenpflückend, segelnd, kämpfend, schwimmend, tubablasend, wettrennend vorgeführt (S. 334). In diesen letzten Personifikationen seiner Jugendepoche wirkt Strachwitz auf die Dauer ermüdend. Dagegen sind ihm manche voll und kühn ausgeführte Allegorien in diesem Bereiche wohl gelungen: der wilden Muse seiner Zeit (S. 47) und der üppigen „neuen französischen Muse“, des frischen Fräuleins Sage, der hoheitsvollen Romantik (S. 187) und der vollbusigen Nordlandsage (S. 229). —

Reicht die Minne nie dem Liede die Hand zum Bunde? .. Sie hüllt das Lied in Rosen ($318_{8,9}$). Sie wendet sich höhnend ab und verschwindet (333^5 V. 1); sie schlummert und stirbt (352_{14} und 322_{12}). Der Sturm der Liebe buhlt mit der Geliebten schwarzem Lockenkranz ($146_{5,6}$); der selig anlächelnde Lenzeskuſs schaut aus sonnigem Grün (338_1; vgl. 302^6 V. 1). Frau Minne sieht der Dichter daherfahren als eine allmächtige Fee; endlich ruft er ihr seinen letzten Gruſs entgegen[1]) ($219^{1,2}$; 309; vgl. auch 190^6 V. 6).

Ferner: die moderne Vortrefflichkeit faulenzt auf ledernen Kissen (S. $294_{3,4}$); die alte Pracht erhebt ihr fürstlich Haupt (359_9). Personifiziert worden sind auch der Stolz, die Ehrsucht und die Freiheit (S. 205_1; 180^6 V. 1; 56^3 V. 1, 2); die Lüge und der Zweifel (185^3 V. 2, 5); die Treue und die Wahrheit (322_{10} und 323_{14}); die Falschheit und die Gemeinheit (323_5; $150_{7,8}$; 61_1); der Aufruhr, die Mordbegier und die Rache (181^3; 169^2 V. 6; 181_3); das Verderben und die Ver-

[1]) Zu dieser Personifikation kann Strachwitz von Walther von der Vogelweide (Gedichte, übersetzt von Simrock, Berlin 1833) Anregung empfangen haben; vgl. die Ausgabe Walthers von Wilh. Wackernagel und Max Rieger, Gieſsen 1862: S. 122 V. 20; 123 V. 13; 157 V. 11; 187 V. 10; ferner „Mhd. Wörterbuch“ von Wilh. Müller und Friedr. Zarncke, Leipzig 1854—66, III, 182; „Mhd. Wörterbuch“ von M. Lexer, Leipzig 1872, I, Sp. 2146; „Deutsches Wörterbuch“ von J. und W. Grimm, Leipzig 1885, VI, Sp. 2238 f. No. 6.

nichtung (178_2 und 181^4 V. 2); die Sehnsucht und der Harm (122^2 V. 3, 4; $200_{3,4}$) Schwermut und Schmerz ($180_{3,4}$ und 213^4 V. 3, 4); Lust und Freude (365_7 und $215_{5,6}$); der Wetterzorn (160 No. 6 V. 3, 4) und besonders anschaulich und glänzend der „freie Liederkönig" Zorn (S. 60f.).

Endlich hat Strachwitz in mäfsiger Ausdehnung auch leblose Gegenstände, Erzeugnisse der Menschenhand anthropomorphisiert. In den Städte-Personifikationen hat der Dichter eigentlich die Menschen im Sinne: Mailand wimmert geschleift am Bügel der Barbarossa; Venedigs Herz blutet durch die Stille (S. 175^3 V. 3, 4; 360_6). — Ferner: der Turm streckt sein starres Haupt in die Mondscheinnacht ($292_{9,10}$); die Säulen alter Tage ragen, steinerne Ermahner ($359_{2,3}$; vgl. auch V. 10). Das Gold schlägt zum Ritter (197 Str. 7_3), Gold und Scharlach prahlt (197^3 V. 7). Das Licht der Kerze biegt ihren Strahl nach der Geliebten Angesicht, es buhlt mit ihr und verdunkelt sich neidisch (142^2, ^{3}, ^{7}). Schwerter singen (83_1; vgl. auch 57^3 V. 3, 4); die Harfe weint ein Grablied (190^2 V. 5); die Laute schmachtet und fleht (294^4 V. 1). — Vorzüglich hat Strachwitz wieder seiner Freude am Meer vollsinnlichen Ausdruck geliehen. Der Wimpel weht (winkt) mit frohem Grüfsen; das Ruder schwatzt Geschichten von Decamerone (195_9, 138_4). Die Gondel kriecht durch Galeeren und Fregatten (375^5 V. 1, 2). Das Schiff stöhnt (260_7). Abgetakelt ruht es, ein entwaffneter Held, mit schwerem Herzen; über seinem Haupte flaggt kein Banner; doch sein Auge droht dunkel aus der Stückpforte (243^1 V. 1, Str. $3_{1,2}$; Str. $4_{3,4}$). Der Fürst der See pilgert in weifsem Mantel die Wüstenbahn, ein rotbekreuzter Templer[1]) (244^1, ^{2}).

In viel geringerem Umfange als die Personifikation hat sich Strachwitz die Tropen, Metonymie, Synekdoche u. dgl.,

[1]) Der obige Vergleich in der „Dänischen Flotte", der von Strachwitz' Personifikationen zu seinen Metaphern hinüberführt — wurde in gewisser Hinsicht vom „Tunnel" beanstandet: Schiff und Templer passten insofern nicht zusammen, „als die dänische Flagge ein weifses Kreuz auf rotem Grunde, der Templer umgekehrt ein rotes Kreuz auf weifsem Grunde trage. Dennoch meinte man, dafs dieser Vergleich trotz seiner Ungenauigkeit, welche die wenigsten herausfinden werden, schön bleibe, weil er sich keineswegs blofs auf diese Ähnlichkeit, sondern auf eine Menge gemeinsamer Züge stütze."

die besonders von Schiller und seiner Schule[1]) gebraucht wurden, dienstbar zu machen gesucht. Vereinzelt stehen Umschreibungen da wie Lebenssaft-Blut (S. 198^{2} V. 8), Wonnetau-Thräne (190^{3} V. 3), Purpurtau-Kufs (S. 218^{3} V. 6), Rebenblut-Wein (339^{3} V. 4). Überdies ist die letzte — aus seiner Jugend (vgl. dagegen 190_{2}) — in dem poetischen Stil gemein oder mindestens allgemein gäng und gäbe. Strachwitz redet sodann von des Speers hinschmetternder Wucht und entsetzlicher Macht (65_{13} und 63_{8}; vgl. 87^{6} V. 2); von dem Gold der Rebe und der Saite Gold (70^{3} V. 1 und 132^{4} V. 3), endlich von der freudigen Kraft der Lieder (309_{10}).[2]) — Athene läfst er feiern als das heldendurchflammende Auge der Schlacht (63_{5}); Douglas wird als das Schwert von Bannockburn begrüfst (267^{4} V. 3); Robert Bruce wollte mit tausend Lanzen nach Jerusalem ziehen, d. h. mit tausend Lanzen-Bewaffneten (268 Str. 7_{3}); der Stolz des Ostens lag gefällt (271_{9}). Die Feien spielen im Monde, d. h. im Mondlichte (305^{4} V. 4). Derartige Tropen mufsten bei reichlicherem Gebrauche dem Stil das Gepräge des Geschraubten und Gekünstelten verleihen.

Des Dichters metaphorisches Denken kommt selbst in den niedrigeren Formen der Darstellung zu kräftigem Ausdruck. In dem Gebrauch von attributiven Adjektiven und Partizipien und von Verben nimmt man bei ihm wie überall wachsendes poetisches Gestaltungsvermögen wahr; er weifs mehr und mehr, ohne die Begriffe zu verwirren, die Worte in übertragener Bedeutung heranzuziehen. Besonders in seiner Jugendzeit verbindet er häufig abstrakte Beiwörter mit abstrakten Hauptwörtern: er möchte keine Umschweife machen und das Ding gleich beim rechten Namen nennen. Seine Sinnesart leuchtet

[1]) Auf dem Gebiet der Romanze: die drei Übersetzer A. W. Schlegel, Gries, Streckfufs, ferner G. Pfizer etc.

[2]) In Schillers Gedichten finden sich z. B. die folgenden Tropen: die Wucht des Speeres („Das eleusische Fest“ Str. 10_{1}); das Gold der Rebe („Eine Leichenphantasie“ Str. 6_{3}); der Saiten Gold („Der Graf von Habsburg“ Str. 4_{5}); des Bogens Kraft („Die Kraniche des Ibykus“ Str. 4_{8}); die hohe Kraft des Herakles („Shakespeares Schatten“ V. 1); „In den Ocean schifft mit tausend Masten“ („Erwartung und Erfüllung“ V. 1); vgl. auch: „Luca Signorelli“ von Platen: Werke I, 10 Str. 4_{1}; Odyssee VIII, V. 2, XXI, V. 183.

da allenthalben hell hervor: schön, frisch, freudig, edel, stolz, kühn, wild, trotzig, grimmig — diese Epitheta sind seine Lieblinge. Z. B. in den Verbindungen: edler Zorn (S. 323_{11}); kühne Macht (332_{18}); aber noch in „Venedig" giebt es: schauriges Vergnügen, fromme Treue (357_{6}, 362_{5}). Daneben aber läuft dichterisch wertvoll die Beseelung der Materie und die Materialisierung des Seelischen und Unkörperlichen her. Also: zorniger Donner (318_{18}); der stolze Silberbart (90^{5} V. 4); der falsche Heidenspeer (271^{5} V. 4); erbarmungslose Wogen (352_{8}) — düster kalter Spott (67_{12}); seidene Friedenszeit (82_{4})[1]); farbenreiches Leben, melodischer Gram ($364_{1,4}$) — loderndes Verlangen (163^{2} V. 5); flutendes Vergnügen (167^{3} V. 3; vgl. ferner 256_{6}; 277_{9}). Selbstverständlich hat Strachwitz wiederum das Konkrete in höchstem Grade sinnlich zu verstärken gesucht, mit besonders durchschlagendem Erfolge, wo er die Attribute in uneigentlichem Sinne gebraucht: die eherne Tritogeneia (62_{16}); samtener Fingerdruck (180^{6} V. 3; vgl. ferner 122_{5}, 126_{12}). Neben den ungewöhnlichen Epitheten — granitene Thatkraft, das stählerne Wort (180^{5} V. 1; 353^{2} V. 1) — bringt er seltener gewöhnliche Epitheta, die der verbildlichenden Sprache des Alltagslebens angehören: die saubere Lebensart, der sauere Tag (53_{10}, 177_{6}). — Eigene Beachtung erfordert sein Stil in Beziehung auf die Farbenreflexe. Zunächst giebt er wie jeder Prosaist die Farbenempfindungen ohne jeden erhöhenden und verklärenden Nebengedanken wieder. Eine Reihe solcher malender Beiwörter geht vorwiegend auf das Volkslied zurück, wie aus einem andern vergeistigenden Bezirke dieses Vorstellungskreises z. B. das „fröhliche England" (S. 92_{18} — bei Shakespeare und Percy) und der deutsche „herzige Schatz" (263^{4} V. 1) geflossen sind. Also: das rote Gold und das goldrote Rofs (96_{7}; 96_{8}; 235 Str. 8_{5}, im Nibelungenliede); der rote oder blutigrote Wein (96^{4} V. 4; 98_{8}; 191_{1}),[2]) der

---

[1]) „Seidene Ruhe" kennt Fr. Stolbergs „Felsenstrom" V. 35.

[2]) In Percys „Reliques" [herausgegeben von Arnold Schröer, Berlin 1893—c]: the blude-reid wine S. 90 Str. 1_{2}; in dem „Wunderhorn" z. B. I, 308^{5} V. 1: „der rote, kühle Wein".

weiſse Arm und das schneeweiſse Knie (96^{5} V. 1; „Der singende Quell“ Str. 2_{4}, im Volkslied und bei Ossian); das grüne Gras und der grüne Hag (93_{1}; 104^{5} V. 1; 108_{1}, in deutschen, dänischen, englisch-schottischen Liedern), das schwarze Schiff (94_{1} etc., besonders bei Homer). — Von Übertragung der ursprünglichen Bedeutung zeugen: die graue Märe und das finstere Auge (344_{1}; 128^{3} V. 4); doch hält sich der Dichter hier noch in den Grenzen des allgemein üblichen Umgangstones feinerer Art. Dagegen spricht er mit Heinescher Kühnheit[1]) von dem grünen Traum der grünen See und ihrem grünen Einerlei (244^{5} V. 4; 250^{3} V. 3; vgl. ferner 349^{2} V. 6; 357_{5}). Sichtbar bevorzugt er die Idealfarben silbern und golden, deren sich auch Schiller mit Vorliebe bediente: silberne Strudelkaskaden, silbernes Echo (341_{2}; 180^{6} V. 4; ferner 64_{4}; 341^{2} V. 1; $309_{11, 12}$); der goldene Mai, goldenstes Gedeih'n (202^{4} V. 2; 213^{5} V. 2; ferner 56^{3} V. 4; 150_{11}, 258_{8} etc.). Eigentümlich, in höherer Weise metaphorisch, treten diese beiden Attribute erst in neuen Wortbildungen auf (226^{2} V. 3; 167 Str. 4_{2}).

Auffallender wirkt in vielen Fällen die Sinnesübertragung bei Verben. Auch hier hat der Dichter dem Volksmunde mancherlei sinnliche Wendungen abgelauscht: den Narren machen, ein groſses Maul machen, Gesichter schneiden, ungeschoren lassen, den Buckel krumm ziehen, das Wort krumm nehmen, den Brei mengen, das Weh verbeiſsen, der Himmel hängt voller Geigen, das Herz ist schwer, es bricht zu Stücken, ein Stein fällt vom Herzen. In der Form der poetischen Versinnlichung schwebt ihm wieder vor allem die Bewegung des flüssigen Elementes vor. Lieder, Töne schmelzen, fluten, strömen (S. 326_{1}; 190^{2} V. 2; $329_{1, 2}$; 221^{4} V. 2). Die Liebe wogt; der Minne Weh wird getrunken (220^{3} V. 2; 336_{6}). Die Piazza trieft von Licht und Leben; prachtvolle Schwermut träuft (359_{5}; 368^{3} V. 3). Luft, Kleid, Haare flieſsen (235 Str. 5_{2}; 280 V. 35; 302^{5} V. 4). Wind, Adler und Weih

---

[1]) In Heines „Heimkehr“ z. B.: „blaue Rätsel“ — Heines „Sämtliche Werke“, herausgegeben von Ernst Elster, Leipzig und Wien [1890f.—c], I, 110 No. 81 Str. 2_{4}.

schwimmen, Falken segeln; Venedig schwimmt in Serenaden (211[2] V. 2; 284 Str. 4_8; 187[2] V. 6; 106[2]; 363[6] V. 3). Auge und Kerze verschwimmen (142[5] V. 3). Helges Schwert rauscht (235 Str. 8_5). Aus andern Vorstellungsgebieten stammen: der Gram verdunkelt die Stirne (S. 50_2), Feiernächte blinken (363[6] V. 2); die Jugend leuchtet, das Leben blüht (202[4] V. 2), wie auch Mund und Herz blühen (221_{12}; 301[8] V. 2; 366_2); der Drang nach That und Abenteuern wie der Schönheit Lichter wehen (52[5] V. 3, 4; 368_8; vgl. 298_1); die Flut wird gepflügt (87[6] V. 2).

Die Betrachtung des gesamten metaphorischen Denkens unseres Dichters, insbesondere jedoch desjenigen im engeren Sinne, weist in höchstem Maſse auf die bekannte Thatsache zurück, daſs in dem Mittelpunkte seines Sehfeldes die Welt der Sinne und nicht die Welt der Ideen liegt. In dem Felde der kombinatorischen Phantasiethätigkeit sucht er auffallend durch Tropen jeder Art mehr das Konkrete zu bereichern und zu erhöhen als das Abstrakte festzuhalten und auszubilden. Selbstverständlich hat er auch auf die Verkörperung des Geistigen sein Augenmerk gerichtet: das lassen bereits seine „Jugenddichtungen" leicht erkennen. Dagegen hat er nur ganz vereinzelt das Physische vergeistigt. Also: der Wasserfall murmelt wie in süſser Scheue ($211_{9,10}$); der Mund der Türme tönt wie dumpfer Vorwurf; das Schiff stürzt sich wie ein Jünglingsherz in das Unermeſsliche (359_{10}, 231[3] V. 4). Noch seltener aber hat er Geistiges mit Geistigem verglichen (S. 321_9; 80[3] V. 7; 219[2] V. 3).

In seiner Jugendepoche hat sich Strachwitz fast ausschlieſslich mit knappen, schlichten Parallelen begnügt wie „des Kampfes Wetter" (S. 320_4), „der Seele Nacht" (318_5), „des Herzens Lohn" (321_{14}; doch auch: $318_{7,8}$). Später flieſsen ihm umfänglichere Vergleiche zu, meistens eingeleitet durch die Partikel „wie". Aber sie erreichen nur ausnahmsweise die Ausdehnung des ausführlichen Ossianischen und vollends des Homerischen Vergleiches: in seiner Frühzeit setzt der Dichter einmal mit dem brausenden Meer stürmendes Kriegsvolk in Parallele, wobei er verwirrend wiederum die Woge als eine blauschildige Heerschar auffaſst. In seiner Spätzeit

erklärt er sein scheiterndes Leben an dem Gemälde eines scheiternden Schiffes (S. 352). Eine solche breite Gründlichkeit hat er sich noch in einigen Liebesgedichten derselben Periode angelegen sein lassen, z. B., wo er sein Inneres mit dem Laufe eines starken Stromes in Beziehung bringt (S. 353 Str. 4); in einem früheren Poem hat er sich in metaphorischer Häufung gefallen: Ich liebe dich wie der Strom das Thal, wie die Flut den Strand, wie die Elfe den Mondenstrahl, wie die Welt das Licht (S. 200² V. 1—3; Str. 3_1). Im übrigen hat er fast nur in erzählenden Orient-Dichtungen umfänglichere und gehäufte Vergleiche angebracht: diese stechen durch ihren farbigen Pomp und teilweise durch ihre exotische Glut hervor. Z. B. in der „Jagd des Moguls" S. 275: die Thale von Hindostan ertosten beim Aufbruch des Herrn der Welt „wie die Schlünde der See bei des Nordsturms Nahn" (Str. $1_{3,4}$); der Fürst erglänzte „wie des Geri Haupt, Wenn das Donnergewölk tief unten schnaubt In den Schlünden des Himalaja" (Str. 2_{8-10}); der Jagdzug rasselt durch den Palmenwald „wie die Schlange, die lange sich stumm geballt" (Str. $3_{8,9}$); vgl. auch Str. 1_7 und Str. 8_1. — Die „Perle der Wüste" (S. 287) ist im Laufe ein flüchtiger Staub der Wüste, im Gefechte aber fest „wie Sinai, der Wolkenträger" (Str. 6); das Fell des Rosses schimmert gleich Schaumwellen, gleich mattem Silber oder weifsem Sammet, von der Hand der schönsten Frau gestrichen (Str. 13).[1]) Hingegen enthalten die „Romanzen und Märchen" und der episch-lyrische Teil des „Nordlandes" zusammen wenig über ein halbes Dutzend Vergleiche.[2])

Die Metaphern in Strachwitz' Poesie stammen vorwiegend aus einer schönen, geadelten Sphäre. Sie erscheinen eher vornehm konventionell als volkstümlich simpel; selten gestattet er sich Vergleiche wie: Augen wie Räder, er schlief wie ein Tauber; der Erde Pein und Weh stob fort „wie unterm Hufe

[1]) Die „Türkische Justiz" wird im folgenden mehrfach citiert werden.

[2]) Hier ist der Einflufs Percys durchzufühlen. „Bilder fehlen fast ganz, nur die Sache selbst spricht" (Sallet in seiner Charakteristik der englisch-schottischen Balladen).

die Kiese“ (S. $303_{10, 18}$; 58^4 V. 1, 2). Vornehm konventionell mutet dagegen ein ehrliches Selbstlob und Selbstbekenntnis des Dichters an: er habe seine Lieder getränkt wie der fromme Pelikan seine Sprössline mit dem eigenen Blut (173^8 V. 5f.).[1])

Die Natur liefert ihm die zahlreichsten Metaphern: in erster Linie das Wasser, dann aber auch die Erde, Licht und Luft, die Tier- und Pflanzenwelt und die Welt der Mineralien. Hinter dem Bilde des heftig und machtvoll Bewegten, der Welle, des Lichtes und des Fluges steht bei ihm das Bild des Schwimmens und noch viel mehr des Blühens zurück. Geflügelt denkt er sich gern Träume und Gedanken, Herz und Lied, die Nacht und vor allem die Winde. Die Vorstellung des langsamen Wehens, Rinnens, Gleitens hat erst der Autor des Cyklus „Venedig“ sicher in sich aufgenommen. — Alle jene Elemente und Lebewesen bieten sich ihm natürlich in ihren verschiedenen Kategorien, Arten und Spielarten dar. Am mannigfaltigsten das Wasser:

Brunnen, Strom (Gebirgsstrom, Alpenstrom), Wasserfall, See, Ocean; einzelne Woge, Wogenkühle, Schaum, Schaumwelle, Strudelwelle, Wirbel, Schwall, Brandung, Schlund der See, Meeresschofs; Sündflut.

In dem Gebiete Licht und Luft sind am reichsten die Nacht in ihren Modifikationen von der Purpurnacht bis zum Morgenrote, die Sonne, besonders Stern und Feuer, endlich das Wetter (Blitz, Donner, Sturm) vertreten.

Aus der Tier- und Pflanzenwelt stammen — abgesehen von den vorher genannten Geschöpfen (Taube und Pelikan) — von Säugetieren: vornehmlich Rofs und Löwe, vereinzelt Hund, Hirsch, Gazelle, Antilope; von Vögeln: vornehmlich Adler und Schwan, dann auch Möwe, Schwalbe, Schneehuhn, Zaunkönig; von niederem Getier: Natter und Wurm, Fisch (Delphin), Falter; von Pflanzen u. dergl.: besonders

---

[1]) Auf das Bild vom Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute tränkt, kann Strachwitz durch Byrons „Giaur“ hingelenkt worden sein: „Lord Byrons Werke“, übersetzt von Gildemeister, 6 Bde., Berlin 1864/65, I, 80. Es findet sich jedoch auch in Shakespeares „König Richard III.“, 2. Akt, 2. Scene (Gaunt): einem Drama, das der Dichter ebensogut als die Byronsche Erzählung kannte (S. $178_{3, 4}$).

die Rose, in einzelnen Fällen Lilie, Granate, Ähre, Schlingkraut, Palme, ferner Samenkorn, Grün, Blüte, Duft.

Den Mineralien hat Strachwitz — den bereits erwähnten gemeinen Kies, ferner das Blei ausgeschlossen — nur edles Gestein entnommen: Silber, Krystall, Smaragd, Rubin, Diamant. In diese Rubrik darf auch die mehrfach verwendete Perle gerückt werden.

Da die Vergleiche hauptsächlich der Menschendarstellung dienen sollen, so hat der Dichter Menschenwerk, Menschliches, den Menschen selbst seltener zur Versinnlichung herangezogen. Da greift er vor allen Dingen zu dem Schiff, dann zu grofsartigen Bauten — Mauer, Zinne, Säulenordnung, Labyrinth, Siegesbogen, Dom — ferner zu kriegerischen Übungen und Waffen, zu prächtigen Kleidungsstücken, endlich zu Musik und Trank.

Strachwitz nutzt die Metaphern besonders zur deutlicheren Veranschaulichung des Sängers und in höchstem Mafse zur glänzenderen Hervorhebung der geliebten Frau. Entsprechend dem Sänger und der Geliebten aus dem physischen Reiche hat er aus dem geistigen — wie in dem Gebiete der Personifikation — besonders Sang und Liebe in plastischen Formen dargestellt. Sodann hat er gründlicher auch auf Herz und Geist, Kraft und Hoffnung, Ehre, Ruhm, Zeit Rücksicht genommen. Endlich hat er intensivere Aufmerksamkeit der Gegenständlichkeit des Schiffes gewidmet.

Der Sänger blieb ein grünes Eiland in der Sandeswüste (S. 322^{4}); er girrt mit der Turteltaube Liebesstöhnen, er ist frei wie die Wolken ($325_{2,3}$). Strachwitz singt nach eigenem Bekenntnis mächtig wie Donnerhall und leicht wie Westeskufs ($160_{5,7}$). Sein Lied soll übers Meer wie ein Nordlicht zucken (231^{3} V. 2; vgl. auch 60 Str. 2_{3}, Str. $3_{3,4}$). Oder er wirft die Lieder als Kranz seiner Geliebten zu (159_{9}; vgl. 127_{5}), und sein neues Buch ist die einzige volle Ähre seiner Jugendsaat (163^{2} V. 8). Dann aber sind seine Lieder auch Perlen; sie branden, er setzt sie mit Strudelwellen und sprudelnden Kaskaden, mit dem Sturm und der Glocke im Äther in Parallele ($127_{3,6}$; 318_{12}; $144^{1,2}$). Ferner sieht er seinen Sang als ein Schiff mit Purpurwimpeln vor Anker

liegen, bis es, sein Linnen von der Liebe geschwellt, von hinnen jagt (220^4; vgl. auch 353 Str. $4_{7,8}$), oder er ist gar ein kühner Segler auf dem üppigen Wellentanz, der sich ihm in den Gliedern der Geliebten darstellt ($148_{3,4}$). Doch nennt er seine Lieder auch weifse Möwen (352_{11}); seine Sonette naschen als Falter von dem Staub der Sonne (145_{13}) u. s. w.

An seinen Frauengestalten würdigt der Dichter hauptsächlich Auge, Mund und Hals der vergleichenden Betrachtung. Es finden sich hier, ob er sich nun die Orientalin oder sein deutsches Mädchen und selbst die nordische Jungfrau vergegenwärtigt, Vergleiche zusammen, die in ihrer Pracht und Fülle an das „Hohe Lied" gemahnen können.[1]) Jedenfalls tritt auch aus ihnen weit mehr der schwere Glanz als die Innigkeit seiner Vorstellungen zu Tage. Und es gefällt sich dieser Glanz minder in blumiger Region als in Himmelshöhe und Meerestiefe.

Die Geliebte gilt dem Dichter als eine Königskrone (S. 222^2 V. 2). Sie ist ein Strahl aus Allahs Diadem, hell wie der Stern von Bethlehem etc. („Türkische Justiz" 280 V. 39—41), oder überhaupt ein wunderschöner Stern, ein reines Ätherdüften, ein Rosenhag, ein schneebusiger Schwan (356_7; 141_{10}; 353_7; 218^2 V. 1). Ihr Antlitz dünkt ihn ein ganzer Liebeshorizont, rot und weifs wie Kasbeks Eis (280 V. 27—30). Von ihrer Stirne Marmordom rollt das Gelock, ein Siegespanier der Majestät (207_{2-4}). Ihre Brauen gleichen einen Lilienkelch (336_7). Ihr blaues, grofses Auge ist ein unermessener Meeresschofs — scheu und tief wie Adrias Gewässer (280 V. 26; 369^6 V. 2); es leuchtet wie Mondesstrahl; es tagt lächelnd, es trifft schwarzdunkel wie der Wolke Schofs und leuchtend wie des Blitzes Schrift (104_{14}; $215_{5,3,4}$). Darin wogt die Seele, eine heilige, blaue Flut, oder es taut darin der reinsten

[1]) Kapitel 4—7: in vielen Fällen sind freilich die Metaphern des „Hohen Liedes" realistischer, glühender sinnlich und zwar süfs und süfslich, gewürz- und weihrauchduftender als die in Strachwitz' Erotik gehalten. Gewisse Einzelheiten seiner Vergleiche erinnern auch an Ossian und an Schiller. Z. B. Ossian S. 300: „Dein Busen gleicht zwei Felsen am Strom, Zwei weifsen Pfeilern die Arme dein." Schillers „Räuber", II. Akt, 2. Szene Schlufs (Franz): „Meine Augbrauen sollen über euch hangen wie Gewitterwolken".

Seele keuschestes Entzücken, wie der Vollmond im Dunkelblauen schwimmt ($355_{3,4}$—363^4 V. 2, 3). Ihr Atem geht in Wogen (143_2). Von ihrer Lippe Lethetrank wird sein Schmerz besiegt; aus diesem Bronnen rauschen die sanften Wellen zarter Frauenrede (132^1 V. 3, 4; Str. $3_{3,4}$). Ein andermal vergleicht der Dichter ihre Stimme mit Glockenton und ihren Mund mit der Granatenblüte (141_6 und 215^2 V. 8). Ihr Hals entsteigt des Kleides samtenen Wogen wie Schaum der See ($207_{7,8}$) — ein Silberschaum des Wasserfalls, ein Schwanenflaum, darauf die dunkle Locke liegt wie dunkle Nacht auf lichtem Tag (280 V. 33, 34). Ihr Nacken dehnt sich als ein weifser Fels ($122_{1,2}$). In ihres Busens seliger Wogenkühle hätte gern ein Kaiser sein Reich verträumt (207^2 V. 7, 8). Ihr Antilopenbau wird von himmelblauem Kaftan umflossen wie die Palme von Blättern (280 V. 35—38; vgl. endlich 235 Str. 7_2).

Der Liebe Schwanenflügel wogt über dem Haupte des Dichters (S. $219_{3,4}$). Der Liebespfeil bricht, die Spitze bleibt im Fleische, und der Schaft wühlt im Herzen; die Liebe selber krümmt sich da wie ein Wurm ($205_{3,4}$ Str. 3_2; Str. 1_7). Die Minne von Strachwitz' Jugend kam geschossen als ein Sturz von Bergkolossen, als ein Blitz — als ein Strom, der vom Gebirge rollt, als ein farbenflüchtiges Feuer; seine letzte Minne ähnelt einem sonnigen See und einer alldurchsichtigen Flamme ($147_{6,7}$; 219^2 V. 5—8; Str. 3_{1-4}).

Der gefangene Admiral vergleicht das seines Helden beraubte Schiff mit einem schwarzen, verwitweten Weibe (S. 307^3 V. 2). Der Schiffsrumpf fault im Hafen wie ein schwarzer Sarkophag (244^5). Die Fregatte liegt fest im Blauen wie ein Berg (250_2). Der Dampfer erhebt sich hochspringend: er ist das meerdurchschweifende, schwarzbusige, weitausgreifende Rofs der See (231_{3-6}). Der Nachen schiefst über den Spiegel wie ein springend Perserrofs (S. 280 V. 80, 81); ehedem durchschwamm er die Flut wie ein sanfter Schwan (V. 18, 19). Auch die Gondel erinnert den Dichter an einen stillen, schwarzen Schwan, bei einer andern Gelegenheit an die schlanke Gazelle (359^5 V. 1, 2; 370_9; 361_3). Des Ankers Kralle weicht vom Grunde (195_6).

Andere, bemerkenswerte Vergleiche sind hervorzuheben:

1. Physisches wird mit Physischem verglichen.

Der Dichter möchte in den Tod reiten wie in ein kühlend Rosenbad (S. 81_8); des Sturmes schwarzer Hengst reiſst die Wolkenzügel (157_7); der alte Rhein will wie ein Knäblein (früher: wie ein Böcklein) springen (248 Str. 5_8). Die See ist „weit wie ein Stern, der schieſst“ (244^8 V. 2). Die morgenländische Sonne sticht durch das Helmgewölbe wie ein Bogenschuſs (269^4 V. 3). Der Flügel des deutschen Adlers schallt gleich Lenzgewittern (296^7 V. 3). Der sterbende Ritter sieht die Geliebte an wie der sterbende Aar die Sonne (310^4 V. 4). Vgl. ferner 209_6; 257^8 V. 6; 280 V. 12f., 20f., 53, 54; 297; 364^6 V. 3.

2. Geistiges wird mit Physischem verglichen.

Die Kraft zieht feurig gleich Sonnenaaren (S. 327_6). Ein schwarzer Gedanke schlägt die schweren Flügel (274_6). Dem Dichter fällt ein märchenhaftes Entzücken übers Herz wie Blütenschnee ($189_{3,4}$); er stürzt sich in seines Stolzes Schwert (205^3 V. 7, 8). Der Schwermut Schlingkraut weht von Venedigs wundervollen Säulenknäufen ($366_{1,2}$).

Allenthalben zeigt hier Strachwitz ein feines Verständnis für das Wesentliche an und in den Dingen. So heiſst er Mailand die Perle der Lombardei (S. 273^3 V. 2); Venedig eine Meeresrose und einen Stern der See (364_9; 368^3 V. 5); Berlin die Stadt der Kritik und Politik (187_2). Ebenso glücklich hat er seine Zeit mit einem Zuge als eine Zeit der Summen und des Alters, der Schreier und der Schreiber aufgefaſst (167^2 V. 1, 7; 177^3 V. 4). Namentlich seiner „Germania“ erste und letzte Strophe ragen hervor durch die Macht der köstlichen, weitreichenden substantivischen Attribute.

Die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit von Strachwitz' phantasiemäſsiger Darstellung kann nur in den Umrissen beleuchtet werden. Vor allem läſst seine erzählende Poesie die Frage aufwerfen: wie belebt der Dichter seinen Vortrag, wie gewinnt er eine lebendige Handlung, und besonders, wie weiſs er seine Gestalten lebensvoll vorzuführen? Schon ein Rückblick auf seine Verwendung der ästhetischen Apperzeptionsformen berechtigt zu einer vorbereitenden Antwort:

Strachwitz versteht es hervorragend in jeder Hinsicht, statt des Abstrakten das Konkrete, statt des Seelischen das Körperliche, statt des Ruhenden das Bewegte festzuhalten. Eine Reihe von Kunstgriffen hat er vorzugsweise dem damit unbewufst arbeitenden Volksgesang abgesehen.

Der Dichter wandelt auf den Pfaden des Volksliedes, wenn er seine Darstellung hie und da durch starke Ausrufe, Beteuerungen, Grüfse, Flüche, Stofsgebete, Schwüre, Segenswünsche zu befeuern sucht: S. $58_{5,8}$; S. 90^4 V. 4; 91^5 V. 2; 93^3 V. 4; $104_8{}^7$ V. 1; 161^1; 203_{11}; 204^5 V. 5; 232^6 V. 1, Str. 7_4; 244^6 V. 3; 255_4; 256^3 V. 1, 2; 260_4, Str. 2_4, Str. 6_4; 263_1; 270_5; 274_8; 278_{18}; 279_2; 305^3 V. 4; 307^8; 311_8; 328_4; 354_{18}.[1]) In seiner episch-lyrischen Poesie folgt er ersichtlich dem Vorbilde der „Reliques" in der Art, die Eigenschaften, Fähigkeiten und Thaten seiner Helden superlativisch hervorzukehren: „Und der Sand ward rot auf dem Leichenfeld, Der nie mehr wurde weifs" (S. $271_{11,12}$; ferner 91^6 V. 3, 4; 239 Str. 7_4; 246^3 V. 1, 2, 4; $247_{2,3,4}$; 248_2).[2]) Alles das gehört noch im wesentlichen zu den Äufserlichkeiten. Wichtiger erscheint eine Anzahl volksmäfsig sinnlicher Umschreibungen, die der plastischen Gestaltung dienen. Strachwitz bemüht sich in seinen „Romanzen", zeitliche und räumliche Angaben so wie mancherlei Erklärungen und Berichte, die der mathematisch geschulte Verstand nach bestimmten Mafsen und festen

---

[1]) Z. B. in der „Chevy-chase" (nach der Sallet-Jungnitzschen Übersetzung): Str. 2_1; 14_3; 17_1. „Bei meiner Treu", „Meiner Treu", „Nun Christi Blut auf sein Haupt" — wie bei Strachwitz „Bei Christi Blut" — 104^7 V. 1, „Gott schenk' ihm Ruhe balde" 305^3 V. 4: Uhlands „Gedichte" S. 408_{11}, Chamissos „Gedichte" S. 176_6 etc.

[2]) Z. B. in der „Chevy-chase" (nach Sallet-Jungnitz): Str. $4_{3,4}$ „Das Kind, das noch im Mutterleib Soll diese Jagd beklagen"; Str. 8_3 „Ein kühn'res Heer gab's nimmermehr"; Str. $10_{3,4}$ „Denn seit ihr aus dem Mutterleib, Nie that's euch not so sehr"; Str. 11_4 „Ein Tapf'rer ward nie gebor'n"; Str. $17_{3,4}$ „Und in ganz Frankreich, England, Schottland Wagt es wohl keiner nicht". In „Child Waters" S. 595 (Sallet-Jungnitz): Str. $1_{3,4}$ „Kam zu ihm ein junges Weib so schön, Als je trug Frauengewand" etc. Aber auch in W. Grimms „Altdänischen Heldenliedern": S. 51^3 V. 2 „Nie fiel auf ein erzürnteres Haupt In hundert Jahren mein Schwert"; S. 46_2 „Kein Vogel war unter der Sonne so schnell, Der ihm konnt' folgen auf der Jagd"; ferner 61^8 V. 2; 158_2 u. s. w.

Terminologien auffafst und ausspricht, in ein knappes, anschauliches Bild umzusetzen.[1]) Die hundert Tage dauernde Fahrt Douglas' und seiner Helden wird versinnlicht: „Und bei dem hundertsten Morgenschein Da stiefsen sie an das Land“, die Eile der Abreise: „Mit Schwertern schneidet die Taue ab“ (S. 269 V. 11, 12; 5). Die Schnelligkeit des Elfenrosses wird nicht nach Metern und Meilen taxiert; es wird berichtet, es habe Schwalben und Sturm überholt (96 Str. 10). Die Gröfse und Schwere von Ebbelins Speer, Sporen und Helm wird gleichfalls auf Umwegen verdeutlicht: fünf Schneider, ein Fleischer, zwei Schreiner haben an des Ritters Rüstung zu schleppen und unter dieser Last zu schwitzen, vier Gesellen führen sein Rofs (101 Str. 4, 5, 9). König Högni tummelt sich viel im Streite: „Sein Stahl ward selten kalt“ (240_4); König Robert mufs in wenigen Stunden sterben: er sieht nimmer den Morgen dämmern (267^2 V. 4). Des fahrenden Hornisten Lied bezaubert alle seine Zuhörer: er bläst ihnen das Herz aus dem Leibe (284_4) u. s. w. Das letzte Beispiel macht bereits auf eine besondere Art gegenständlicher Umschreibung aufmerksam: äufsere Bewegung kann die innere wiederspiegeln. Die Leidenschaft des Herzens wird von dem Volksliede durch Gang, Farbe, Geberde, Schweigen oder Geräusch der beteiligten Person ausgesprochen. Auch in Strachwitz' „Romanzen“ waltet dieses bedeutsam physiognomische Element.[2]) Jarl Irold und seine Genossen nahen in Stolz und Trotz: sein Helmbusch ist hoch, von ihrem Sporenklange dröhnt der Saal (S. $88_{8,\,10}$); Helges anschwellende und überquellende Wut zeigt die schwellende Stirnader, die voll werdende Brust, die gestrammte Faust an — wie er aufspringt, bricht krachend unter ihm der Sessel zusammen, ein Vorzeichen der nachfolgenden furchtbaren Heldenthat (89^2, ^{3}). Crillon erzürnt, und Herzog

[1]) Vereinzelt wirtschaftet Strachwitz und zwar wiederum hauptsächlich nach dem Muster der englisch-schottischen Balladenweise („Chevy-chase“!) mit Zahlen: „Das Herz von Douglas“ Str. $4_{1,\,2}$; Str. $11_{3,\,4}$; Str. $14_{1,\,3}$; Str. $18_{1,\,2}$; auch hat er sich der volkstümlichen Zahlenmystik bemächtigt: „Ein anderer Orpheus“ Str. 4_4; „Eine Nacht“ Str. 7_4; „Der singende Quell“ Str. 2_8.

[2]) „Volks- und Kunstdichtung.“ Von Arnold E. Berger in „Nord und Süd“, 68. Band, S. 90.

Guise erschrickt darüber: des ersteren Stirne färbt sich dunkelbraun, des letzteren Blick fällt zu Boden (279 Str. 7). Der kecke Rolf Düring läſst den Feind von Anfang an seine Geringschätzung erkennen: er pfeift, als er in des Riesen Haus hineinsprengt (251^{3}). Die bange Schwüle der Erwartung herrscht: König Karl beiſst den Silberbart (90^{5}; vgl. $282_{9,10}$). Eine hohe physiognomische Wirkung übt die Mittelpartie von „Helges Treue“ aus.

Für die Darstellung von Gestalten, von furchtbaren und seltsamen bis zu erhabenen und kolossalen, dazwischen die einfacheren, überhaupt bloſs ausgezeichneten Figuren, empfing Strachwitz von der Volks- und Kunstpoesie in gleicher Weise Belehrung.[1])

Furchtbare, ungewöhnliche, seltsame Gestalten, eine Masse oder ein einzelnes Geschöpf oder Gefährt, Mensch, Tier oder Geist, zeigt der Dichter gern verhüllt in der Annäherung und enthüllt in der Nähe: „Das Herz von Douglas“ (S. 265^{5}), „Die Jagd des Moguls“ (S. 275^{2} V. 1), „Seemärchen“ (2. Fassung des „Geisterschiffes“ Str. 13, 14); endlich 1. venetianische Terzine: aus der Seufzerbrücke Schatten gleitet eine Gondel dem Mond entgegen (357^{4}). Der „Schattenstreif“ der Brücke bildet im letzten Falle eine für die Anschauung wertvolle Umrahmung: dorthin kehrt auch die Barke zurück. Die visionäre Gestalt einer schwarz gekleideten Frau, welche dem Dichter die alte, nunmehr vereinsamte Meereskönigin Venedig repräsentiert, tritt verschleiert auf; entschleiert, schaut ihr bleiches Antlitz mit dem dunkeln Auge zum Monde empor (360^{5}). Und sie wallt die schattende Arkade entlang, um

---

[1]) Lessings Ästhetik, besonders „Laokoon“ Kap. 16 f., mag den „Erwachenden“ gebildet haben. Wurde doch Ostern 1839 bis Ostern 1840 in der Schweidnitzer Prima eine „Lehre vom poetischen Stil“ und im folgenden Schuljahr die „Poetik“ von Dr. Held vorgetragen. — Auf die Handlung in Strachwitz' episch-lyrischer Dichtung — seine „erzählende“ Poesie umfaſst teilweise, wie gezeigt werden wird, auch seine eigentliche Lyrik — wird später besonders eingegangen werden. Es liegt auſserhalb des Rahmens meiner Arbeit, die Wirksamkeit der verschiedenen Kunstmittel im folgenden einzeln zu begründen. Vielmehr verweise ich hier auf das 2. und besonders auf das 3. Kapitel in Viehoffs „Poetik“ S. 94 f., S. 111 f.: „Nähere Erörterung einzelner Kunstmittel.“

sich an die Balustrade zu lehnen; sie entweicht: „Durchs Thor La Casta wandelt sie ins Helle“ (361_1). Allenthalben ist hier die scharfe Begrenzung ihres Standortes und Weges zu bemerken, wozu sich schliefslich wie in den vorigen Fällen eine kräftige Beleuchtung gesellt. — Die arme Königin schaut vom höchsten Turm durchs Fenster in den mondbeglänzten Gau hinunter (298^6): es verbindet sich mit der engen Umrahmung vorzüglich die Erhabenheit des Aussichtspunktes. Die Höhe wirkt allein schon günstig für die Aufnahme der Person z. B. in dem „fahrenden Hornisten“: „Der Spielmann auf dem Berge stand“ (284^3 V. 1); ebenso die helle Beleuchtung: „Auf tausend Halmen die Sonne blitzt“ (293_1), wobei an dieser Stelle der Teil für das Ganze zeugt. Oft genügt auch bereits ein eigentümlicher, aber leicht vorstellbarer Gegenstand, einer Person zugehörend, um die Person selbst vorzustellen: so naht die visionär geschaute Venetianerin „den schwarzen Zendel tragend“ (360_{11}; vgl. auch 275 Str. 7_8). Niemals giebt sich Strachwitz mit pedantischer, starrer Beschreibung ab; er veranschaulicht die einzelnen Teile der beschriebenen Figur — wie in „Kennt ihr mein Lieb?“, „Du bist sehr schön“ — in Bewegung, oder er rückt diese einzelnen Teile, Schmuck, Ausrüstung, nach Homers Muster und Lessings Wunsch sogar einmal an der Hand einer Handlung in die Betrachtung (Ebbelin). Neben stürmender Bewegung kann auch stumme Ruhe Effekt machen: „Helges Treue“. In dieser „Romanze“ wie im „Herzen von Douglas“ wird das Kommen und Gehen der Hauptperson angemessen vorbereitet: lauter Schall spannt die Sinne einer zweiten, wartenden Person (235^2; 267^4). Der Dichter malt nach Lessings Rat die Wirkung, die der Gegenstand hervorruft, und hat auf diese Art den Gegenstand selbst gemalt; dieser mittelbaren Vorführung bedient er sich teilweise auch in dem „Geisterschiff“. In den „Ohnmächtigen Träumen“ wirken Schall und Bewegung bei der Schilderung des Reitergefechtes zusammen, wogegen die schon mehrfach betrachtete, visionäre Venetianerin langsam in feierlichem Schweigen auftaucht und Napoleon vollends still und regungslos dasteht, die Arme gekreuzt (177^2 V. 1). Bereits aus dem letzten Beispiel springt das Monu-

mentale des Strachwitzischen Stils hervor. Der Dichter durchschreitet eine weite Halle: sein Schritt *rauscht* dumpf an die Wölbung (197^{2} V. 2). Richard Löwenherz' Lippe ist im Tode stolz *gebäumt* (93^{5} V. 2; vgl. 274_{1}). Heinrich der Finkler ragt wie ein *Münster* (297^{1}). Die Masten des Geisterschiffes zerreifsen bei der Fahrt den *Himmelsdom* (Str. $13_{3,4}$ der älteren Fassung). —

Neben diesen plastischen Mitteln verfügt Strachwitz über bedeutende rhetorische Mittel.

In mannigfachen, sprachlich eigentümlichen Wendungen hat sein Stil jene hinreifsende Fülle und Macht des Vortrags, jenes schwungvolle, bald wuchtige, bald stürmische Pathos erreicht, wie es wenigen zeitgenössischen Poeten gegeben war. Die Rhetorik gehörte zu den wichtigsten Requisiten der Lyrik der dreifsiger und vierziger Jahre, namentlich der politischen Tendenzpoesie. Doch fand Strachwitz schon bei Schiller und dem jungen Rückert, in der Hauptsache freilich erst bei Grün, Freiligrath und vor allem bei Herwegh in dem Gebrauche der deklamatorischen Technik eine vorzügliche Schule. Hinter letzterem blieb er in Hinsicht auf die Reichhaltigkeit der Redekünste etwas zurück. Seinen Zeitgedichten und noch mehr seinen „Romanzen" sollten die oratorischen Formeln aufserordentlich zu statten kommen. Weniger günstig war es, dafs sie auch ziemlich reichlich seine Erotik durchdringen durften. In diesem Felde wirkt die glänzende Verve manchmal ernüchternd und erkältend („So mufs ich denn gehen" etc.).

Von den einfachen Redefiguren kommen für die Strachwitzische Poesie Ellipse, Asyndeton und Polysyndeton in Betracht, die Formen der Eile, der Beschleunigung, des vorwärts drängenden Ungestüms und der anschaulich malenden Überleitung, Gleichsetzung und Beruhigung entscheidender, folgenschwerer, fortschreitender Momente. Die letzte Strophe der „Streitlust", der erste Teil von „Richard Löwenherz' Tod" und namentlich „Mein altes Rofs" sind in hohem Mafse elliptisch gehalten. Einzelne Ellipsen sind durch die bevorzugte Interjektion „Ha" eingeleitet worden, z. B. 179_{5}; 198^{4} V. 1, 2. Frei von jeder manierierten Überfülle, bediente sich der Dichter

der asyndetischen und polysyndetischen Stilisierung: „Mufs nicht denken, rechnen, klügeln“ (S. 126_7; vgl 139_6)[1]) — „Und still und fromm und häuslich thun“; „Er hob sie empor und herzte die Dirn’ Und hob und herzte sie wieder“ (51_{12}; $76_{13, 14}$; vgl. 51_{16}; 104^6 V. 1). Nur in der ersten Fassung der „Jagd des Moguls“ macht sich die polysyndetische Satzverknüpfung durch „und“ (Str. 4, 6, 7) stark bemerkbar.[2])

Vorwiegend aber hat sich Strachwitz der eigentlich belebenden und befeuernden Formel, der Repetition, bemächtigt, welche nicht nur einzelne wichtige Worte über minderwertige erhebt, sondern auch Sätze gliedert und nicht blofs einzelne Satzteile und Sätze, sondern auch Verse und selbst Strophen einheitlicher zusammenfafst. Mit ihrer Hilfe, da sie in ihrem weiteren Umfange Rede und Bild parallel anordnet, hat der Dichter namentlich in seiner eigentlichen Lyrik einen oft sehr durchsichtigen und übersichtlichen, von Anfang bis zu Ende geschlossenen Aufbau der einzelnen Stücke durchgesetzt. Weniger — hätte jedoch in vielen Fällen mehr gegolten.

I. Die einfache Verdoppelung eines Satzgliedes in einem Verse, die volkstümliche Epizeuxis,[3]) hat Strachwitz verhältnismäfsig sparsam gebraucht: „Nur lafst mich hinaus, nur lafst mich hinaus“ (S. $73_{11, 22}$; vgl. 284^2 V. 1; besonders „Mein altes Rofs“ Str. 4_2; 4_6; $7_{2, 5, 6}$; 8_6). Dasselbe gilt von der Annomination (102_8; 369_4). Eine höhere Bedeutung gewinnt jene in den Refrains des Cyklus „Den Frauen“, wo sie sich in manchen Gedichten regelmäfsig in einem bestimmten Verse jeder Strophe einstellt (S. 190 V. 8; 202 V. 2; 222 V. 1);

[1]) Ihm fehlte eine so ausgedehnte Satzgliederung, wie man sie z. B. in Klopstocks „Messias“ antrifft: „Mich dürstet! Ruft’s, trank, dürstete, bebte, ward bleicher, betete, rufte“ (X. Ges. 1048 f.).

[2]) Weniger von Heine (bei Uhland seltener: „Abschied“ S. 208 Str. 8, „Harald“ S. 304 Str. 5) als von Schiller wurde Strachwitz auf das Polysyndeton hingewiesen. Letzterer beginnt gern die Strophen mittels „und“: „Das Eleusische Fest“ Str. 13—18, „Der Graf von Habsburg“ Str. 2—4, 6, 7, 12, ferner 6 Abschnitte des „Handschuhs“, doch auch innerhalb des 2. Abschnittes tritt dieses einfachste Bindemittel auf, ebenso in Str. 21 des „Ganges nach dem Eisenhammer“, vollends in der „Bürgschaft“ und in dem von Strachwitz hochgeschätzten „Taucher“ (Str. 6, 8, 9, 12, 13, 26).

[3]) Häufig bei Percy, ferner bei Chamisso etc.

dann da, wo die Wiederholung von dem zu wiederholenden Worte durch ein oder ein paar Worte getrennt ist: „So bleibe stolz und bleibe kalt“; „In jungem Stolz und junger Kraft“ (116^8 V. 7; 213_2). Eigentümlich aber wirkt sie erst, wenn das zweite Glied der Verdoppelung ein neues Attribut oder — seltener — Silbenmehrung oder Silbenneuerung bringt. „Der Elfenring“ ist hier an erster Stelle anzuführen: Str. 5_1; 6_1; 8_1; 13_1; 13_8. Ferner: „Du weifse Fee, du listige Fee“ (302^5 V. 1; vgl. 206_7); „Unser Kennen und Verkennen“ (81_7)[1]; „Er hieb einen Streich, einen Heldenstreich“ (89^8 V. 1); „Rittertreu und Ritterehr'“, „Eh Krämerwitz und Krämerjoch“ [2]) (256^2 V. 7; 103_5, ferner $103_{18, 25}$).

II. Die Repetitio verknüpft in einer Strophe

a) zwei und mehr aufeinander folgende Verse. Die zusammengehörigen Worte nehmen mannigfache Positionen ein. Vorzüglich kommt diese Wiederholung in der ersten Strophe der „Germania“ zur Geltung, wo sie fast ausschliefslich in den Versanfängen steht, umfänglicher in „Keiner Sinekure“ Str. 2, 3 u. s. w. Vgl. $48_{5,6}$; $70_{5,6}$; 89^9; 260 Str. $9_{2,3}$; endlich:

„Doch weg mit dem falschen Gesichte
Und weg mit dem falschen Meer“ ($130_{1,2}$)[3]).

b) die einander entsprechenden, übers Kreuz gereimten Verse:

„Noch giebt es Helden bieder
— — — — — — — — — —
Noch giebt es Heldenlieder“ ($70_{1:3}$; vgl. $115_{5:7}$; 229^3).

III. Endlich schliefst die Repetitio aufeinanderfolgende Strophen zusammen. In dieser strophischen

---

[1]) In diesen Wortspielen wufste Herwegh zu glänzen: „Trotz Falk und Katafalk — „Und seit loyal dort Loyola“: „Gedichte eines Lebendigen“ I, 7_8; I, 117_8.

[2]) Wie in Goethes „Fischer“ Str. 2_3: „Mit Menschenwitz und Menschenlist“.

[3]) Wie bei Heine: „Was willst du thörichter Ritter
Mit deinem thörichten Traum?“
Werke I, 88 No. 58 Str. $5_{3,4}$.

Technik konnte Strachwitz namentlich von Grün Belehrung empfangen, in erster Linie von Grüns „Schutt.“ [1])

a) 88^{3-4}; 89^{6-7};

b) 117 Str. $2_{1:3}$ — Str. $3_{1:3}$; 132^{1-4}; 246^{3-4}; 310^{2-3}.

Besonders zu beachten sind die Verse:

„Wir sind des Königs müd' und satt
— — — — — — — — — — —
Wir sind des Königs satt und müd'“ ($88^{10, 11}$),

wie auch der einzelne Vers:

„So weifs und rot, so rot und weifs“ (281_3, ebenso $171_{1, 2}$). [2])

Ebenso fällt es auf, dafs Strachwitz in seinen „Romanzen“ nach dem Muster der englisch-schottischen Lieder durch die häufige Wiederholung des Namens, dessen Träger das vornehmste Interesse zukommt, ausgezeichnete Effekte erzielt. Winfred, König Helge und die Maid Sigrun, Rolf Düring, Crillon, aber auch das Elfenrofs und die „Perle der Wüste“ werden auf diese Art schon äufserlich dem Betrachter näher gerückt.

Endlich läfst der Dichter nach dem Beispiel des Volksliedes eine einzelne Zeile, welche vor allem in der ersten, mittelsten oder vorletzten Strophe steht, am Schlusse der letzten Strophe wiederkehren (S. 50_4; 59_{16}; 76_1—77^2 V. 1; 169 Str. 2_8 — Str. 4_8; 178 Str. 4_8 — Str. 5_8; 256 Str. $3_{1, 2}$ — Str. $8_{1, 2}$; 309 Str. 8_4 — Str. 9_{12}). Oder es wiederholen sich gar wie in den englisch-schottischen Balladen [3]) ganze, besonders wichtige Strophen (73^{3-6}; $200^{2, 3}$ V. 1, 2 — Str. 6, $7_{1, 2}$; 239 Str. 1—16). Der Kehrreim tritt in den „Liedern“

---

1) „Schutt“ S. $20^{5, 8, 9, 12-13, 16-17, 18}$; $22^{5, 7-9, 11-13}$; $81^{1, 5, 9, 13}$; $108^{1, 5, 9, 13, 19}$; $140^{1, 5, 9, 13, 17}$; $179^{1, 5, 9, 13, 15}$ etc. Aber auch in dem „Letzten Ritter“ z. B. $175^{1, 5, 9, 13}$; in den „Spaziergängen“ z. B. $25^{1, 5, 9}$; in den „Gedichten“ z. B. $9^{1, 5, 9}$.

2) Vgl. „Herr Olaf“ in dem „Wunderhorn“ I, 296 Str. 4: „Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag“; in den „Reliques“: „The jew's daughter“ Str. $3^{1:3}$ „Scho powd an apple reid and white .... Scho powd an apple white and reid“ (von Herder übersetzt: Werke V, 151).

3) „Young Waters“ in den „Reliques“ S. 376 Str. 9 = 14 („Der eifersüchtige König“ in Herders Werken V, 139); „King Estmere“ ebenda Str. 23 = 24, 26, 27 = 40, 41, wie in der von Gildemeister übersetzten „Douglas-tragedy“ Str. 3—10, im „Tunnel“ vom Übersetzer vorgetragen am 26. November 1843 (Scotts „Minstrelsy of the Scottish border“, 3 Bände Edinburgh 1821, II, 218).

nur ein einziges Mal auf (S. 94). In den „Gedichten“ repetiert er meistens die Überschriften, besonders in der Abteilung „Den Frauen“. Allein zeigt sich der Kehrreim besonders zu Anfang: „Du gehst dahin“; „So mufs ich denn gehn“; „Nieder, nieder“; „Der Himmel ist blau“; oder er bereichert Anfang und Ende: „Du bist sehr schön“; „Kennt ihr mein Lieb?“; „Wie gerne dir zu Füfsen“; „Mich freut's“. Einzig am Ende hat Strachwitz den Refrain — ausgenommen die lyrische Apostrophe „Germania“ — in seinen „Romanzen“ postiert: „Winfreds Meerfahrt“, „Rolf Düring“, „Der gefangene Admiral“, „Der König immer der erste“.

Der Weg von Strachwitz' Redefiguren lenkt zu seiner Rede selbst hin, auf seine sprachlichen Mittel.

b. Sprachlicher Stil.

Mit der zunehmenden Reife des Dichters gewann sein sprachlicher Stil an Natürlichkeit, Volkstümlichkeit und an schöpferischer Macht. Trotz aller sprachlichen Kraft und Kunst steht er vielleicht stärker als Platen, in jedem Falle schwächer als Rückert unter dem Bann des formalen Stils. Metrum und Reim lassen ihn nach synonymen Bezeichnungen ausschauen. In Wort- und Satzbildung sucht er, abweichend von dem herrschenden Schriftdeutsch, bald eine Verkürzung, bald eine Erweiterung zustande zu bringen. In der Hauptsache folgt er der traditionellen, zeitgenössischen Poetensprache. Ihm eignet, so darf cum grano salis behauptet werden, im allgemeinen, aber auch in gewissen Einzelheiten der Stil Goethes.[1]) Er hat mehr als die „artige“ Rolle (S. 139_8) von dem Autor des „Faust“ empfangen. In viel höherem Grade ist sein Ausdruck allerdings von der Romantik und ihren Epigonen beeinflufst worden, namentlich von Uhland. Aus dieser Richtung flossen ihm zahlreiche archaistische Elemente zu: es handelt sich hier zumeist um Wörter, die auf die mittelhochdeutsche Sprachperiode, jedoch auch um solche, welche auf das 17. und 18. Jahrhundert zurückgehen. Natürlich nützten

---

[1]) Hermann Grimm, „Goethe-Vorlesungen, gehalten in der kgl. Universität zu Berlin“. 2. Aufl. Berlin 1880. S. 3.

ihm in diesem Gebiete ebenso sehr die Übersetzungen des Nibelungenliedes, der „Reliques“, der „Altdänischen Heldenlieder“, endlich der echte Volkston des „Wunderhorns“. Mancherlei obsolete und vulgär mundartliche Formen drangen aus dem mitteldeutschen Dialekt seiner Heimat unmittelbar in seine Diktion ein: Eichendorff mochte ihm in diesem Punkte nichts oder sehr wenig Neues bieten. Chamisso wies ihn auf die klare, realistisch gefärbte Fassung der Rede hin. Dieser und insbesondere Heine veranlafsten ihn dazu, dann und wann den gewöhnlichen Konversationston aufzugreifen. Der Anregung von seiten des letzteren Dichters, aber auch Herweghs und Freiligraths hat er es zu danken, dafs er sich zu bestimmten Zwecken des Fremdwortes zu bedienen wufste. Neubildungen legte ihm in erster Linie Rückert nahe.

Alles in allem: Strachwitz' eigentümlicher Sprachstil, in der Platenschen Schule geglättet und verfeinert, nimmt die Mitte ein zwischen dem Ton des alten, konservativen Volksliedes und der neuen, revolutionär fortschreitenden und selbstschöpferischen Kunstpoesie.

Wie schon aus manchen Korrekturen hervorging (vgl. oben S. 43), bemühte sich der Dichter eifrig um wohlklingende Ausdrücke. Besonders in den südlichen Strophen sollten seine Verse „Melodie“ besitzen (S. 144_4). Auch in der Wahl der Heldennamen, die er seinen frei erfundenen „Romanzen“ mitgab, wurde er von seiner Freude an vokalischem Wechsel, an gedehnten und vollen Klängen geleitet. Und um nur noch eines hervorzuheben: eine greifbare Vorliebe hegte er für das klangvolle „tauen“. Wohl kennt er auch die sinnverwandten Verba träufeln, träufen, triefen, tropfen, rinnen u. s. w.; dennoch läfst er Thränen und eine weiche Stimmung, einmal sogar den „Sangstrom“ und die Sündflut „tauen“: S. 137^2 V. 1; 151_6; 176^2 V. 4; 256^3 V. 1; 363^4 V. 1. Selbstverständlich steht bei ihm das Substantivum Tau als Simplex wie als Kompositum in der gleichen Gunst; also neben Wonnetau und Purpurtau: Perlentau, Nektartau, Wellentau (S. 94^3 V. 2; 329^1 V. 4; 349 Str. 5_1). Doch hat Strachwitz keineswegs, wie sein Verhalten der Synkope etc. gegenüber lehrte und noch gründlicher lehren wird (vgl. unten S. 95 f.), den euphonischen Effekt in seinem

Sprachstil obenan gestellt. Es nimmt darin eben die Charakteristik den ersten Rang ein, wenn auch nicht mit absoluter Übermacht. Demgemäſs erscheint sein Wortschatz durchaus nicht so ergiebig wie etwa bei einer Annette von Droste-Hülshoff. Als Idealist geht er wählerisch vor. Doch umfaſst seine Sprache immerhin beispielsweise mehr als 50 Verba, die eine Bewegung auf der Erdfläche ausdrücken und ebenso viele, die eine Klangempfindung bezeichnen. Man mustere nur einmal die verschiedenen Verba des Schalles, nämlich:

Klingen, tönen, hallen, schallen, läuten, sausen, brausen, toben, tosen, donnern; zischen, kochen, brodeln, strudeln, sprudeln; picken, pochen, klatschen, lärmen, pfeifen, knirschen, knarren, rasseln, rumpeln, [1]) rollen, krachen, schmettern; hauchen, summen, murmeln, munkeln, flüstern, säuseln, girren, plaudern, schwatzen, rufen, schreien, leiern, [2]) dudeln, greinen, [3]) winseln, wimmern, stöhnen, ächzen, keuchen, röcheln, schnaufen, schnauben, wiehern, schrillen, gellen, heulen, brüllen.

Wie angedeutet: die Verba der Bewegung nehmen in Strachwitz' Stil eine bedeutende Stellung ein. Legt er es doch überhaupt darauf an, das Verbum nach Kräften als treibenden Faktor auszunutzen. Kann er ein Zeitwort der Ruhe auch nicht immer durch ein Zeitwort der Handlung er-

---

[1]) Im schlesischen Dialekt = poltern. Vgl. Weinhold: „Über deutsche Dialektforschung" S. 96.

[2]) leiern: Berndts „Versuch zu einem schlesischen Idiotikon", S. 79.

[3]) Ahd. grînan., mhd. grînen = den Mund verziehen zu einem selbstzufriedenen oder schadenfrohen Lachen, so daſs sich die Zähne zeigen. Vgl. Heynes „Deutsches Wörterbuch" I, 1243; H. Pauls „Deutsches Wörterbuch", Halle 1397, S. 189; Friedr. Kluges „Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache", 3. Auflage, Straſsburg 1884, S. 256. Auch im schlesischen Dialekt vorhanden: Weinholds „Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche". Anhang zum 14. und 16. Bande der Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1855, XIV, 30. Zu nennen ist hier auch noch das Substantiv Geplärr, von dem Verb plärren (plerren, plarren, plaren) abgeleitet, d. h. blökend schreien oder heulen: „Deutsches Wörterbuch" von J. und W. Grimm, Leipzig 1889, VII, 1898; „ursprünglich von tierischen Lauten gebraucht": Pauls „Wörterbuch" S. 343; Kluges „Etymologisches Wörterbuch" S. 256; Daniel Sanders' „Wörterbuch der deutschen Sprache", 3 Bde., Leipzig 1860—65, II, 557.

setzen, so sucht er wenigstens in den gegebenen Grenzen hin und wieder künstlich die Bewegung oder Richtung hervorzukehren. Seine Poesie weist eine kleine Schar prägnanter Verben auf, von denen er ein paar aus eigener Initiative abgeleitet zu haben scheint: hineintrotzen, hinprahlen, überflammen (d. h. an Flammen übertreffen); einkesseln, hügeln, vertauben (S. 180^{8} V. 2; 288^{8} V. 3; 147_{11}; 52_{7}; 57_{8}; 74_{2}). In dieser Hinsicht bemerkenswert ist auch ein Substantivum in der „Türkischen Justiz": „mit entschlossenem Pack" (280 V. 86).[1])

Dem bewegten Leben zuliebe zieht der Dichter das partizipiale dem adjektivischen Attribut vor: freilich auch deshalb, weil sich jenes leichter einem anapästischen Rhythmus anschmiegt. Vorzüglich wird durch diese Beiwörter in dem „Herzen von Douglas" der Ritt der Sarazenen ausgemalt (S. $369^{5,6}$). Dagegen hat Strachwitz bestimmte Wahrnehmungen des Gesichtes, die Farbenempfindungen — im Gegensatz zu denjenigen des Ohres — vorzugsweise in der Adjektivform geboten. Am häufigsten kommen in seinen Gemälden die Grundfarben, Grün, Rot, Weiſs, Schwarz, vor; letztere spielt in dem Cyklus „Venedig", ein Ausdruck der herrschenden düstern Stimmung, eine wichtige Rolle. In einem kurzen Ghasel (S. 157) finden sich kurz nacheinander die Attribute grün, blau, weiſs, schwarz, rosig zusammen. Doch versteht Strachwitz auch die Nuancen zu reproduzieren. So hat er den dunkeln, lichten und unbestimmten Reflex eines Gegenstandes fixiert: schwarzblau, veilchenblau, himmelblau, lichtblau; dunkelgrün, meeresgrün, grünlich; dunkelrot, blutrot, glutfarbig, rosenrot, goldrot, feuergelb; dunkelbraun, broncebraun, schwarzdunkel; blütenweiſs, schneeweiſs. Das Strachwitzische Kolorit erscheint voll, gesättigt, glänzend. Es nimmt ungefähr die Mitte ein zwischen dem gut deutschen, sanft leuchtenden Gold in Rosa Uhlands und der exotischen bunten und brennenden Pracht Freiligraths.

---

[1]) Heyne in seinem Wörterbuch II, 1085 citiert die obige Wendung und erklärt Pack als „Substantiv zum Verbum packen, Handlung des Packens, Anfassens bezeichnend".

Die Farben-Komposita führen auf eine Kardinalfrage hin: in welcher Weise treten in Strachwitz' Dichtung Vulgarismen, Archaismen und Neologismen auf?[1])

Die vulgären Bezeichnungen — wie die vorher zusammengestellte Gruppe der Verba des Schalles beweist — hat der Dichter nur vereinzelt ins Feld geführt; jene lassen sich unschwer noch um mancherlei feinere Abstufungen vermehren.[2]) Auch ist Strachwitz allen gemeinen und rohen Idiotismen und Provinzialismen, deren sich Bürger und Chamisso[3]) in ihren episch-lyrischen Gedichten nicht selten bedienten, grundsätzlich aus dem Wege gegangen. Daher sind die volkstümlich gearteten Verben, die er verwendete, bequem in Augenschein zu nehmen:

Zappeln, schlottern, plumpen, stiefeln, stapfen,[4]) schlendern, von hinnen streichen, tummeln, walzen; stieren, glotzen, schielen, besehen; quetschen, zausen, zupfen, schüttern,[5]) flirren, kirren, kitzeln, jucken, spucken, letzen, ergattern,[6]) verschachern, aushecken, bewitzeln, satt kriegen.

---

[1]) Die Fremdwörter spielen in Strachwitz' Poesie die wichtigste Rolle in dem Versende: darauf wird später Bezug genommen werden (vgl. unten S. 106). Sie stehen im Versinnern ohne jeden komischen Beigeschmack z. B. S. 50_6 und 163 Str. 5_6; S. 48_7 glänzt sogar ein französischer Ausruf: „Laissez aller!"

[2]) Wie war dagegen das Ohr einer Annette von Droste-Hülshoff für die feinen Geräusche namentlich in dem Grase und auf dem Wege geschärft: sumsen, surren, rummeln, ruscheln, rascheln, rispeln, krimmeln, knistern, knittern, knacken, knattern, quitschern etc.

[3]) Vgl. z. B. „Der Bettler und der Hund" (1829) in Chamissos Gedichten S. 254.

[4]) Von dem Riesen gebraucht: wie in Eichendorffs Gedichten S. 401_{16}.

[5]) In Simrocks Nibelungenlied S. 374_4, in Goethes „Klaggesang von der edeln Frauen Asan Aga" V. 89; aber auch z. B. in den Gedichten der Droste-Hülshoff (Reclam) Leipzig [1883], S. 190^4 V. 5, endlich im schlesischen Dialekt: „Über deutsche Dialektforschung" S. 99, „Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche, eine Fortsetzung der Weinholdschen Beiträge" von Hoffmann von Fallersleben in K. Frommanns „Deutschen Mundarten", Nürnberg 1857, IV, 184. In Heynes „Deutschem Wörterbuch" wird Strachwitz' Vers S. 80_8 citiert: III, 500.

[6]) Letzen z. B. auch in Freiligraths „Gedichten", 2. Auflage 1839, S. 143_8 [c]; dieses und das folgende Verb kommt auch in der schlesischen Mundart vor: Berndts Idiotikon S. 79, „Über deutsche Dialektforschung" S. 116.

Wenn Strachwitz die Vulgarismen im grofsen und ganzen hintansetzt, so zieht er die Archaismen umso lieber in seine Kreise: natürlich läfst sich eine feste Scheidewand zwischen diesen und jenen nicht aufrichten. Letztere dienen vielfach lediglich seiner Bequemlichkeit und sind dann als poetische Licenzen aufzufassen. Jedenfalls hält er sich an die altertümlichen Ausdrücke viel mafsvoller als Uhland und Eichendorff oder als Herder und W. Grimm in ihren Volkslieder-Übertragungen. Einzelne Besonderheiten haben freilich selbst in seine Orientstücke Eingang gefunden: die Thale von Hindostan, verluppt[1]); die Fraue, das Genicke[2]) (275_4 Str. 3_2; 288^6 V. 3; 290_4). Überhaupt hat der Dichter Substantiv, Verb, Adjektiv und Adverb in Flexion oder Konstruktion hie und da ungewöhnlich und auffallend behandelt. Selten hat er einmal in allzu kühnem Zugreifen fehlgegriffen.

I. Zunächst ist eine Reihe von Substantiven anzuführen, die vor allem den Zweck verfolgen, den alten Volkston anzustimmen:

Reiger (S. 105_4 etc.)[3]); Röfslein, Mägdlein, Magedein[4]) (76_4, 106_1, 304_7); Fant, Gesell, Wicht, grober Gast[5]) (251^2

---

[1]) Thale in der Dichtersprache allgemein üblich: z. B. in Rückerts „Ges. Gedichten“ II, 90 No. 4 V. 2, in Freiligraths „Gedichten“ S. 316_{17}; verluppt — an anderer Stelle, wie bemerkt, vermieden — ist nach L. B. S. 42 falsch gebraucht worden; vgl. Wielands „Oberon“ III, Ges. V. 1306.

[2]) Genicke und Fraue: mhd.; das letztere Substantiv bei Eichendorff häufig.

[3]) Pontoppidan, „Versuch einer natürlichen Historie von Norwegen“, aus dem Dänischen von J. A. Scheiben, Kopenhagen 1753—54, II, 146; Platens Werke II, 243_{15}; S. 106_7 in Heynes Wörterbuch III citiert.

[4]) Magedein z. B. bei dem jungen Heine: Werke II, 3 No. 3 V. 2. Im Gegensatz zu Uhland und Eichendorff wie zu der schlesischen Mundart hat Strachwitz Diminutiva wie Röfslein etc. ziemlich selten verwendet.

[5]) Fant einerseits wie bei Uhland (von „Klein Roland“) S. 337 Str. 10_3, 30_3 und anderseits wie bei Heine I, 349 „Der Apollogott“ Str. 3_1 „ein schöner, blondgelockter Fant“, I 336 „Der Schelm von Bergen“ Str. 2_3 „ein schlanker Fant“. — Wicht: Uhland 333^4 V. 1, 337 Str. 30_6 („der grobe Wicht“), auch in Goethes „Totentanz“ Str. 6_3; „grober Gast“ wie bei Chamisso: „grober Gesell“ S. 238_2, vgl. auch Heine I, 20 No. 7 Str 5_1; „Wunderhorn“ I, 82_1 („scharfer Gast“).

V. 3 etc., Str. 4_2, 10_3, 252_5); Junkherr (101_3); Fährde,[1]) Mahd, Blachfeld (296_3, 83_6, 180^4 V. 1).

Tritt bei andern des Dichters Hang zum Altertümlichen auch nicht stärker hervor, so macht sich doch bei diesen gleichzeitig ihre schöne Klangfarbe geltend: Fehde, Minne, Minnehuld, Degen (Held), Buhle, Fei, Leu, Aar, Demant, Born, Bronnen, Odem, Totenschrein.[2]) Eine dritte Schar ist zugleich sichtlich mit Rücksicht auf Reim und Metrum gewählt worden. Besonders auf das e der Endsilbe — von der neuhochdeutschen Sprache in einer Anzahl der zunächst folgenden Wörter ausgestofsen — ist hier das Augenmerk zu richten. Es findet sich also neben Fraue, Geselle, Feie, Leue: der Greise (S. 360_7),[3]) das Herze (218_3 etc.), die Scheue (211_7, 362_7); ferner: die Schöne, Schnelle, Kläre, Grüne (151_{10}, 371_{10}, 363_2, 338_2); die Phantasei (213^5 V. 4)[4]); der Spielemann, Engelland (284_1, 92^4 V. 1).[5]) Dagegen hat Strachwitz die kürzere Form bevorzugt: Norweg, Normann (87^5 V. 2, 89_1 etc.)[6]); der Braus (321_{13}).[7]) Zu erwähnen sind auch Morgane und Prose (nhd. — a: $158_{7,14}$).[8]) Neben der „Grüne" sticht weiterhin das

---

[1]) Uhland S. 370_9.

[2]) In der gehobenen Sprache sind die Wörter der drei letzten Zeilen allgemein im Schwange. Z. B. die Fei bei Uhland 352^4 V. 3; Leu in Schillers „Handschuh" V. 29, bei Freiligrath 57_2; Born, von Strachwitz gern in Kompositen verwendet, auch im Schlesischen (Berndts Idiotikon S. 20); Bronnen bei Uhland 227^6 V. 4, Rückert I, 11_9; Totenschrein in Goethes „Faust", 1. Teil, V. 2516.

[3]) Wunderhorn I, 83^4 V. 3; Chamisso 529_1 („Salas y Gomez" I). Im allgemeinen wurde der Dichter auf die voranstehenden, volleren (mhd.) Formen beispielsweise durch die „Altdänischen Heldenlieder" hingelenkt: 92_7 „liebster Sohne mein", 157^3 V. 2, „sein Schwerte gut" etc.

[4]) Schillers „Elegie auf den Tod eines Jünglings" Str. 8_3; Klopstocks bekannte Ode „An Ebert" V. 2; Kläre: in Grüns „Gedichten", 99_1.

[5]) Engelland: Wunderhorn II, 136_{13}; Altdänische Heldenlieder 157^7 V. 1.

[6]) Normann = Nordmann, Normanne in Herders Werken V 243_6, in Simrocks Nibelungenlied 119_{15}, in W. Alexis' „Herbstreise durch Skandinavien", 2 Bde., Berlin 1828, I, 206 (Ballade von Herrn Zinclair). — Norweg in Heines Werken I, 166 No. 4 V. 10.

[7]) mhd. brûs. Altdänische Heldenlieder 98^7 V. 1.

[8]) Wohl dem Französischen à la Freiligrath nachgebildet. Vgl. Kurt Richter, „Ferd. Freiligrath als Übersetzer", Berlin 1899, S. 41.

„kindische Bezeigen“ (163_{10}) hervor.[1]) Überhaupt nahm der jugendliche Poet gern zu dem Verbum seine Zuflucht, um es zur Not als Substantivum zu gebrauchen: das Tragen (343_9) besonders aufdringlich: „von deutscher Lieder Hauchen“, „ihres Bunds Vereinen“ (324_{18}, 322_8).

Ungewöhnliche, archaistische Deklination:

aus der Maſsen, in der Mitten (284 Str. 6_2, 78 Str. 5_6).[2]) Fehlerhaft hat der Dichter konstruiert: „Es taucht das All in Liebesozeanen“ (144_{12}). Neben den Thalen kennt er natürlich auch den edeln Plural die Lande und den derben: die Jungens (160 No. 6 V. 3; 307_7).[3]) In eigentümlicher Bedeutung verwendet er einmal das Bild[4]) (94 Str. 4_1; vgl. die Variante zu 215 Str. 3_2).

II. Auch die Verben weisen neben klangvollen, weit verbreiteten — dräuen, küren, frommen — mancherlei Besonderheiten auf. Ihre Vor- oder Endsilbe springt hervor. Jene macht sich bemerkbar durch ursprüngliche Eigenart oder durch eigenwillige Modelung von seiten des Dichters, endlich dadurch, daſs sie wider Erwarten eingeführt ist, und daſs sie fehlt, wo man sie erwarten könnte. Diese fällt auf durch eigenmächtige Kürzung und durch die Nichtumlautung oder Umlautung des Stammvokals. In vielen Fällen erweist sich hier der Reim als die dominierende Triebfeder der ungebräuchlichen oder wenig gebrauchten Wortformen. Also:

erschauen (249_8, 336_5),[5]) erblitzen (289^4 V. 1), erlähmen (analog zu erschlaffen in der vorangehenden Zeile gebildet, 321_{11}); (sich) erraffen (99^8 V. 5); zerfahren, zernichten, zerbersten (57_{12}, 326_{13}, 89^8 V. 2); umgattern, umfalten (303^4 V. 2, 126_{10}); drängen (= bedrängen 170_2); schlagen (= erschlagen

[1]) „Freundliches Erzeigen“ in Goethes „Faust“ II, 3. Akt, V. 900.

[2]) Nibelungenlied 139_3. — Wunderhorn I, 70_8, Uhland 337 Str. 28_4.

[3]) Die Lande: Uhland 388_2; Jungens: in dem Jargon der Seeleute, von Niederdeutschland her: Heynes Wörterbuch II, 263.

[4]) Verächtliche Anrede = Weibsbild etwa. Im schlesischen Dialekt: ein „rechtes Bild“ = „Schelte für unangenehme und häſsliche Leute“ — Weinholds „Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche“ XIV_9; Pauls Wörterbuch S. 72.

[5]) Schillers „Handschuh“ V. 23.

239_6)[1]; (sich) jüngen (182_6)[2]; (sich) erniedern (329_6)[3]; verflüchten, versteinen (344^4 V. 4, Str. 5_3)[4]; zerstücken,[5] beschwichten (290^3 V. 3, 371_5); fodern (223^3 V. 3)[6]; dammen (= dämmen 155_{14})[7]; hammern (= hämmern 229^2 V. 4)[8]; ründen (= runden 137 Str. 4_4)[9]; sprützen (= spritzen 244_3; 260^3 V. 2; 289^4 V. 3).[10]

Altertümliche Präterita:

forchte, hub, fund (251 Str. 10_5; 76^3 V. 3, 239 Str. 12_3; 94 Str. 9_1).[11] Die Korrekturen lehrten bereits, dafs Strachwitz auf diesem Gebiete bisweilen schwankte. Entschieden zog er „borst" dem edleren „barst" vor (91_6; 258_9).[12] Da-

---

[1]) Wie im mhd. slahen. Nibelungenlied 35_3; A. W. Schlegel in seiner Übersetzung von Shakespeares „Richard III.", 1. Akt, 2. Scene (in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, herausgegeben von Wilhelm Oechelhäuser: „W. Shakespeares dramatische Werke", 1. Band, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1891, S. 221).

[2]) Uhland 358^6 V. 4.

[3]) Schlegels Übersetzung von Richard III., 1. Akt, 2. Scene, Schlufs S. 223; Platens Werke II, 4 („Sieg der Gläubigen" — erst 1857 publiziert) wie II, 163 „ermuten".

[4]) Wielands „Oberon", 8. Ges. Str. 61; Uhland 390_8.

[5]) Uhland 332^6 V. 2; Platen I, 47 V. 5; 67 V. 14.

[6]) Reim auf lodern: in der Dichtersprache fast stereotyp dergestalt verwendet. Vgl. Schillers „Melancholie an Laura", V. 40:43; Faust II, 5. Akt, V. 254:256; Eichendorff $423_{1:3}$; Geibels „Juniuslieder", Stuttgart und Tübingen 1848, S. $169_{2:6}$.

[7]) In Heynes Wörterbuch I, 536 besonders citiert: „als Damm errichten".

[8]) Hier wie auch im vorigen Falle mag die Mundart mitgespielt haben, die im allgemeinen gegen den Umlaut Abneigung zeigt: „Über deutsche Dialektforschung" S. 89.

[9]) Faust II, V. 1774.

[10]) Mhd., auch an anderer Stelle in der 1. Fassung; wie Schiller kennt Strachwitz eben beide Formen: Elsters „Prinzipien der Litteraturwissenschaft" S. 428.

[11]) Uhland 327_{19}: „Der wackre Schwabe forcht sich nit". — hub: häufig in Vofs' Homerübersetzung, in den „Altdänischen Heldenliedern", im Nibelungenlied, in Uhlands Gedichten; fund (im Mhd. ist u Wurzelvokal im Pl. Praet. Ind.), nach L. B. S. 42 eine falsche Bildung. Der Dichter mag hier von der Mundart geleitet worden sein („Über deutsche Dialektforschung" S. 124): im 17. Jahrhundert war ein solches Präteritum vorhanden (im „Simplicissimus").

[12]) Strachwitz' V. 91_6 ist in Heynes Wörterbuch hervorgehoben worden. II, 867.

gegen hielt er sich in der Schwebe zwischen dem starken „frug“ und dem schwachen „fragte“; S. 356_1 ist das starke Präsens „frägt“ durchgebrochen. Das Präteritum S. 106^8 V. 2 sollte eigentlich „wiegte“ und nicht „wog“ lauten. Verhältnismäſsig selten hat Strachwitz im Gegensatz zu den Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts sowie zu Rückert, Uhland, Platen, Heine u. s. f. die volle Präsensform (z. B. mahnet 331_1; vgl. 63_{18}, 64_2) gebraucht: niemals ist sie in den Reim eingedrungen.

Auch einzelne Konstruktionen geben zu denken:

fluten und strudeln (transitiv 353^2 V. 6; 60^3 V. 7); ebenso: anspringen (247^3 V. 1);[1] ducken (intransitiv 106^9 V. 2)[2]); gedenken an („Eine Nacht“ Str. 5_4; vgl. dagegen 175^2 V. 1); entrinnen (eines Dinges 145_9).

Dagegen schreitet der Dichter auf den bekannten Pfaden des Volksliedes, wenn er sich in seinen erzählenden Gedichten einerseits häufig die Umschreibung thun zu nutze macht (z. B. „Dem Dichter thäten gefallen“, „Sie that ihn . . . umringeln“ 110_5, 303^4 V. 1),[3]) recht aufdringlich in „Heinrich dem Finkler“ (Str. 14_1, $17_{1,3}$), und wenn er anderseits in zwei Fällen dem Hilfsverb müssen eine selbständige Stellung einräumt („der Galgen dir werden muſs“, „Herr Riese, du muſst verloren sein!“ 101_8, 251^5 V. 2).[4]) Und um noch eines beiläufig zu bemerken: vorzugsweise auf das technische Ungeschick des Anfängers ist in den „Gepanzerten Sonetten“ der häufige Gebrauch des Hilfsverbs mögen[5]) zurückzuführen.

III. In dem Felde der Adjektiva und Adverbien arbeitete Strachwitz einerseits mit mehr oder minder klangvoll oder

---

[1]) Wie in Simrocks Nibelungenlied: „anlaufen“.

[2]) Auch in den Gedichten der Droste-Hülshoff S. 51_{33}.

[3]) Wie im „Wunderhorn“ II, 131_3 etc., ebenso häufig bei Uhland; als Hilfszeitwort wird thun in der schlesischen Mundart „fleiſsig“ verwendet: „Über deutsche Dialektforschung“ S. 116.

[4]) „Gefangen muſst du sein!“: Wunderhorn II, 55 „Schuld“ Str. 2_2; vgl. „Der Berner Riese und Orm der junge Gesell“ („Altdänische Heldenlieder“ S. 39 Nr. 8) Str. 19: „Du muſst mein Gefangener sein“.

[5]) Chamisso spottete über die Umschreibung mit „will, mag, kann“, durch welche die Romantiker in ihren Sonetten den weiblichen Reim erzwangen: „Neuhochdeutsche Metrik“ von Jakob Minor S. 384.

charakteristisch archaistischen Wörtern wie: demanten, gülden, licht, hehr, ungefüge; mannlich, stät, jach, vielschön, frechgemut (102_8; 211^8 V. 6; 54^5 V. 1; 104_8; 243^4 V. 2)[1]) — andrerseits wiederum mit knapperen und, wie schon aus den beiden letzten Ausdrücken zu ersehen, besonders mit umfänglicheren Formen. Also: purpurfarb, perlfarb[2]) (137 Str. 4_2; 275^2 V. 6; vgl. 268^5 V. 1); dagegen: minniglich, trotziglich, mächtiglich, wunderbarlich u. s. w.[3]) Ebenso sehr liebte er steigernde Zusammensetzungen mit „wunder" und „aller": wunderzart, wunderschlank (70_8; 302^4 V. 3; vgl. ferner 124 Str. 5_7; 363^5 V. 1)[4]); die allertiefste Bläue, der allersüfseste Reim (211_5; 302_{11}; vgl. ferner 102_8; $195_{7,8}$; 163 Str. 6_8; 305_{10}). Bemerkenswert that sich schon in des Dichters kritisierender und korrigierender Thätigkeit der Gebrauch des attributiven „all" hervor; z. B. all Sattel und Zaum (275^2 V. 3; vgl. 117_2). Aus eigener Machtvollkommenheit hat Strachwitz gebildet: spurenlos,[5]) gunstvoll; flutig, waglich (357_9; 156_{14}; 318_3; 52_1). — Hervorzuheben ist schliefslich, dafs er nach dem Muster des Volksliedes[6]) das Adjektivum und Pronomen in seinen erzählenden Gedichten oft unflektiert dem Substantivum beigesellt hat, das letztere jedoch nur dann, wenn es gleich dem ersteren hinter sein Beziehungswort gestellt wird: ein stolz Geschrei, lieb Mägdlein (101_{10}; 106^5

---

[1]) Fast alle diese oder noch verwandte Adjektiva kommen in dem Nibelungenliede vor; ungefüge z. B. auch in den „Altdänischen Heldenliedern" 39^5 V. 2; jach: Uhland 404_2, Freiligrath 231_5; vielschön u. dgl.: „Wunderhorn" I, 59_1, „Altdänische Heldenlieder" 63_3, vgl. Uhland 232_5; wie frechgemut: „Altdänische Heldenlieder" 72^8 V. 1 (zorngemut), „Wunderhorn" und Rückert I, 84^2 V. 2 und I, 69_4 (wohlgemut).

[2]) Purpurfarb: Geibels „Juniuslieder" 23_8; silberfarb: Schillers „Flüchtling" Str. 2_4; vierfarb: Uhland 332^6 V. 2.

[3]) Minniglich im Nibelungenliede 13^7 V. 2; freudiglich: „Altdänische Heldenlieder" 38^8 V. 2 etc.

[4]) Z. B. wundertreu bei Uhland 203_4.

[5]) In Heynes Wörterbuch III, 729 wird der betreffende Strachwitzische Vers citiert.

[6]) Auch die schlesische Mundart mag hier mitgewirkt haben: „Über deutsche Dialektforschung" S. 134.

V. 1); mein Schlöfslein blau, der Degen kühn und grofs (94^{8}; 102^{4} V. 4); die roten Lippen dein, die Brüder mein (98_{10}; 239^{5} V. 4).

Der Dichter hat zahlreiche Adverbien der Richtung aufgeboten: hinterwärts, bodenwärts, nordenwärts (231_{7}; 279_{6}; 262_{11}; vgl. ferner: 339^{2} V. 3; 319_{1}; 91^{4} V. 1; 296^{6} V. 2). Neben bafs[1]) und mehre sind in seiner Sprache vertreten: alleine, zurücke, balde (215^{2} V. 3; 79_{2}; 360^{7} V. 1)[2]); ferner: mählich, durcheinand, draufs, zusamm (222_{3}; 241_{6}; 232^{2} V. 2; 225^{2} V. 4); vornen (245_{7}; 272^{4} V. 2) [3]); allhier, allüberall (68_{10}; 350_{2})[4]); hindann, von dann (215^{1} V. 6; 370^{2} V. 7)[5]); jetzo, itzt (219^{2} V. 7; 245_{6}).[6]) Endlich sind zu notieren die Flickwörter halt, just, traun (245_{9}; 287_{3}; 239_{1})[7]); besonders das wiederholt, von dem Volkslied, von Uhland und Eichendorff übermäfsig gebrauchte „wohl“ und zwar hauptsächlich in der beliebten Verbindung mit der Präposition über (58_{7}; 99^{1} V. 8 Str. 3_{4}); minder das gefühlvolle „so“ (298 Str. 12_{1}; „Des Einsamen Gesang“ Str. 7_{1}; vgl. auch: so — als 94

[1]) Mehrmals in Bürgers „Wildem Jäger“, in „Faust“ 1. Teil V. 3993, Uhland 225_{6}.

[2]) Das mittelhochdeutsche —e des Adverbs hat die schlesische Mundart meist bewahrt: „Über deutsche Dialektforschung“ S. 93, 135. Viel stärker zeichnen sich diese alten Formen natürlich bei dem volkstümlicheren Eichendorff aus: wüste, grüne, lichte, helle, reine, stille, kühle, alleine, balde etc. (darauf hat hingedeutet: E. Höber in seiner Arbeit „Eichendorffs Jugenddichtungen“, Berlin 1893, S. 38). Sie sind jedoch überhaupt im Volksliede sehr häufig und finden sich selbst bei Platen I, 33^{4} V. 1 (alleine), I, 50^{5} V. 6 (zurücke) u. s. w.

[3]) Draufs: „Faust“ I V. 4181; zusamm: „Wunderhorn“ I, 65^{5} V. 3, Goethes Ballade „Wirkung in die Ferne“ Str. 3_{3}; vornen: „Wunderhorn“ I, 139_{6}.

[4]) Allhier: Bürgers „Lenore“ Str. 16_{4}, „Faust“ II, 1. Akt, V. 1791; allüberall: „Lenore“ Str. 3_{1}.

[5]) Nibelungenlied 31_{5}, 52_{1}.

[6]) Jetzo häufig in Vofs' Homer- und Schlegels Shakespeare Übersetzung, in „Faust“ II, 1. Akt, V. 938; itzt: Schillers „Laura am Klavier“ V. 2, Rückert I, 198^{4} V. 2; Platen II, 388.

[7]) Just: „Faust“ I V. 2266; Uhland 399_{12}; traun: Uhlands „Elfen“ V. 7, S. 306.

Str. 10_1)[1]; die Konjunktion dieweil, die Präpositionen gen und ob.[2])

Aber Strachwitz hat nicht nur das Alte bewahrt. Vielmehr ist er in mindestens ebenso hohem Grade dem Neuen nachgegangen. In zahlreichen Neubildungen bewährt er, wie bereits aus manchen originellen Umbildungen und Ableitungen erraten werden konnte, eine nicht unbedeutende Schöpferkraft. Diese Neologismen weisen im Grunde wieder auf seine metaphorische Denkthätigkeit zurück. In ihnen strebt er gleich seinen Vorgängern und Nachfolgern die Wiedergabe vielfältiger, intensiver und konzentrierter Sinneseindrücke an. Durch den vergröfserten Umfang der Wörter gewinnt aber nicht blofs ihr Inhalt an sinnlicher Gewalt, sondern es werden zugleich nichtige Genitivartikel, ebenso gleichgültige Adjektivendsilben oder gar ein ganzer umständlicher, prosaisch erklärender Nachsatz erspart. Eine solche Raumersparnis kommt auf der einen Seite wichtigeren attributiven Bestimmungen zugute und auf der andern Seite dem ebenmäfsigen Gufs und Flufs des Rhythmus. Aus diesem und jenem Grunde finden sich mehrsilbige Komposita einmal reichlicher in den „Reimen aus Süden und Osten“ und den „Romanzen“ aus südöstlichem Stoffgebiete, das andere Mal in den antik geformten Strophen zusammen. Dort offenbart sich mehr die Pracht und der Prunk, hier die Macht und die Wucht seiner Ausdrucksweise. Nirgends aber hat Strachwitz sich um Wortkolosse bemüht, wie solche in Platens Litteraturkomödien[3]) und in Rückerts brahmanischer Erzählung „Nal und Damajanti“ (Frankfurt 1828 und 1845)[4]) kühn und künstlich eingewoben sind. Höchstens fafst er sechs Silben zu einem Worte zusammen; im Durchschnitt begnügt er sich mit viersilbigen Zusammensetzungen. Doch muten auch

---

[1]) Auch das gefühlvolle „so“ wird von Uhland im Überflufs verwendet; so — als: Goethes „Hochzeitlied“ Str. 5_6; Uhland 195_4.

[2]) Dieweil: „Wunderhorn“ II, 330^6 V. 4; Platen I, 486_7. Ob (über) wird von Berndt S. 91 als schlesische Eigenheit in Anspruch genommen.

[3]) Z. B. Demagogenriechernashornsangesicht; Freischützkaskadenfeuerwerkmaschinerie II, 333_{21}; 349_4.

[4]) Eine Anzahl von diesen eigenartigen Wortbildungen finden sich zusammengestellt in Franz Munckers Schrift „Friedrich Rückert“, Bamberg 1890, S. 37.

diese bisweilen schwülstig und gesucht an; wirklich übertrieben und nahezu pleonastisch sind nur einzelne seiner Jugend geraten: Säuglingswiege, Thränenwasser 324_8; 50_7. Natürlich sucht der Dichter wiederum hauptsächlich Konkretes mit Konkretem zu vereinigen. Ist nun auch im grofsen und ganzen Rückert als Anreger des „Erwachenden" zu betrachten, so haben ihm ebenso Schiller und Platen für glänzende und dem Sinne nach grofsartige, Grün für pomphafte und blumige Komposita u. s. w. treffliche Muster nahe gebracht. Mit diesen und andern ferneren Vorgängern — Homer und Sophokles — ergeben sich mancherlei Berührungspunkte.

Die substantivischen Neologismen Strachwitz' gehen numerisch den mehrsilbigen Adjektiven voran. Die ersteren wie die letzteren fügen sich in der Hauptsache zu 9, beziehungsweise zu 8 Gruppen zusammen. Ziemlich selbstverständlich fallen am schwersten diejenigen substantivischen Neubildungen ins Gewicht, welche Kampf und Waffen, besonders Schwert, Speer, Lanze, und welche die Flut, besonders in ihrem strudelnden, fortschiefsenden Laufe, bezeichnen. An dritter und vierter Stelle kommen nebeneinander Zusammensetzungen, in einem Teile gebildet aus einem Phänomen des windbewegten und bewölkten Himmels oder aus einem blumigen Elemente, zu stehen: Wetter, Gewitter, Wolke, Donner, Blitz; Blume, Blüte, vor allem die Rose, Duft. An fünfter und sechster Stelle treten die Feuer (Flamme, Glut, Strahl)- und Stern (Sonne)-Komposita zusammen. Zu guterletzt spielen auch Traum und eine Farbe, Purpur, in den Kreis der substantivischen Neuerungen hinein. Zwischen diesen verschiedenen Wortklassen bestehen natürlich vielfache Beziehungen, am augenfälligsten zwischen Kampf und Sturm.

Davon einige charakteristische Beispiele!

1. Kriegeswaffentanz, Heldengewaltschritt (318_{19}; 180^4 V. 4); Harfenschlacht, Liebesfehde, Bechergefecht[1] ($71_{4,7}$; vgl. ferner 179_9 Str. 3_2, 57_6).

---

[1]) Die drei letzten Komposita gehören zu den bezeichnendsten des „Erwachenden": Wein, Weib und Gesang und Kampf sind aufs innigste miteinander verbunden worden.

2. Schlachtenwogenschwanken (321_4), Strudelkaskaden (341_2), Zitterwogen (220^8 V. 3), Siberwellenschlag (359_4; vgl. ferner 149_6, 144_{12}, 324 Str. 6_8).

3. Gedankenwetter (60_{12}), Klanggewitter (80_7), Donnerwolkenheere (54 Str. 4_4); Harfensausen (187 Str. 4_5); Atemsturm (91^3 V. 3)[1]); Windeswirbeltosen (140^4 V. 1; vgl. ferner 83_5; 115^2 V. 3, 5; 241^6 V. 1).

4. Weltenblüte (185 Str. 6_2); Lilienduftstrom (338_9); Rosenkelchrubine (145_8; vgl. ferner 220^2 V. 6; 116_4; 138_6).

5. Feuerlieben (322_8); Flammenstrom (60_{19}), Flammenschwert (47_{16}); Strahlenreinheit (61_8; vgl. 58 Str. 5_8; 147_4; 123_8)[2]).

6. Sonnenaar (327_6); Sternenwahrheit (321_{12}; vgl. 120_6).

7. Flutentraum (244_1).

8. Purpurflut (339^8 V. 2).

Besonderheiten enthält beispielsweise der Sang „An die Romantik“: Flatterschwingung, Laubverschlingung, Zitterreiser (187^2 V. 5:7, Str. 5_8). Weiterhin sticht noch eine Reihe von Kompositen hervor, deren Kern ein substantiviertes Verbum ausmacht (Endung — er). Vorzugsweise hat der Reim diese Neologismen in die Welt gesetzt:

Kraftentketter (60_{10}); Weltumfasser (124_8); Flockenstreuer (140^8 V. 3); Bergetürmer (183_1); Blitzversender: Cyklopenblender (121^2 V. 2:4)[3]). Vor allem zu erwähnen sind: Städtezermalmerin und Reihenzerbrecherin (62_5, 63_4).

Manche von Strachwitz' Adjektiv-Kompositen, einschliefslich die substantivierten Adjektiva und die attributiven Partizipien, ragen durch die Verkörperlichung des abstrakten Ausdrucks hervor. Andere dienen vorzüglich der kräftigen Aus-

---

[1]) Mit Platen II, 184 (Birbante V. 5) teilt Strachwitz das Kampfgewitter (80_7). Schiller bildete Donnersturm („Elysium“ Str. 5_1), Rückert sogar Thränensturm (II, 90 No. 4 V. 2).

[2]) Derartige Zusammensetzungen hat besonders Rückert in der „Frühlingshymne“ (I, 45) vorgebildet: Farbenfeuer, Feuerkönig, Blumenfeuer, Liebesfeuer, Feuerküsse etc. Dem Strachwitzischen „Feuerzorn“ entspricht der Rückertsche „Flammenzorn“ (II, 344 V. 2).

[3]) Auch hier war wohl Rückerts Vorbild zunächst mafsgebend; „Geharnischtes Sonett“ No. 27 V. 11, 13, 14 (II, 16): Flieher, Knier, Steher; in der „Frühlingshymne“: Blumendüftestreuer, Gramgewölkzerstreuer.

malung der Bewegung und dem deutlichen Kolorit. Sonne und Purpur treten auf dieser Seite ganz zurück.

1. Stahleskräftig (53_8); ägiserhebend, schlachtendurchwebend, völkererregend, eisenumsponnen, bogenentronnen, helmbuschumflattert, panzerumschlossen, männerhinmordend, schlachtwagengetragen, speerkampfkundig (62 V. 1, 2, 3, 9, 10, 17; 63 V. 2, 6; 65 V. 4, 9).[1]

2. Herzbluttriefend, sangaufrauschend[2] (175_1; „Der singende Quell", Str. 1_9; vgl. ferner 226^2 V. 3; 231_4; 64_6; 213_8).

3. Liebesschwül, gewitterschwer[3]), sturmbehend (207^2 V. 5; 198^5 V. 1; 58_2; vgl. ferner 62_6; 244^5 V. 1).

4. Knospenzerbrechend, schmetterlingfesselnd, grünedurchbrechend (338 V. 5, 7, 10; vgl. ferner 141^4 V. 3; 211^2 V. 4; 159_2).

5. Heldendurchflammend, flammenäugig, feuertrunken[4]) (63_5; 242_6; 365_2; vgl. ferner 203_6; 223_2; 213_7).

6. Sonnenlicht (336_4).

7. Traumumnachtet (280 V. 51; vgl. 349_8).

8. Farbenflüchtig, maiengrün, zorndunkel (219^8 V. 1; 151_{10}; 215_6; vgl. ferner 92_{12}; 167 Str. 4_8)[5]).

Von anderen bemerkenswerten Kompositen sind hervorzuheben:

zorneswarm, liebeszart, säulenstolz (320_7; 55_8; 365^5 V. 2); schneebeschwingt (254_2); bergsturzgleich, zitterleibig[6]) (180^5 V. 3; 241_5; vgl. ferner 63 V. 1 und 17). —

---

[1]) Vgl. Ilias II. Ges. V. 157 ägiserschütternd; II. Ges. V. 648 volkdurchwimmelt; II. Ges. V. 651 männerhinmordend; V. Ges. V. 680 helmumflattert; III. Ges. V. 355 weithinschallend.

[2]) Vgl. Ilias VI. Ges. V. 347 weitaufrauschend.

[3]) Gewitterschwer: auch in Schillers „Hero und Leander" Str. 15_{10}; wetterschwül in Herweghs „Gedichte eines Lebendigen" I, 192_8 — bei Strachwitz 198^5 V. 1; 90^5 V. 2.

[4]) Feuertrunken (365_2): auch in Schillers Lied „An die Freude" Str. 1_3.

[5]) Grüns „Schutt" bot hier mancherlei Muster: goldesblank Str. 5 der Widmung; 74_6 glänzendhell etc. Dem Strachwitzischen „rotleuchtend" (218_1) entspricht charakteristisch ein Freiligrathisches „brennendrot" (139^2 V. 6).

[6]) Vgl. bergstromähnlich und silberleibig bei Platen I, 194_{11} und I, 552^6 V. 3.

Nächst den Wortzusammensetzungen verdienen in dem Strachwitzischen Sprachstil die technisch wichtigen Worteinschränkungen Aufmerksamkeit: Elision, Synalöphe, Synärese, besonders Apokope und Synkope. Der Dichter hat sie alle in vollem Umfange und doch im Verhältnis zu Uhland und Eichendorff[1]) mafsvoll ausgenutzt. Elision und Synalöphe, weil allgemein auch in der Schriftsprache im Schwunge, stechen nicht aus der Masse hervor. Von saloppen, volksmäfsigen Synäresen sind nur zwei namhaft zu machen: 'nen, 'ne (294_8; 370_1); über die Reimpaare Kreuz: freut's, seid's: freut's ($167_{6:8}$, Str. $6_{6:8}$) gleiten Auge und Ohr leicht hinweg. Die Apokope dient namentlich dem Schlufs, die Synkope ebenso stark auch dem Innern der Strachwitzischen Verse. Sehr reichlich, besonders in den „Romanzen", hat der Dichter Substantiva[2]) und zwar hauptsächlich solche weiblichen Geschlechtes apokopiert, um die Zahl der männlichen Reime zu vermehren. Neologismen hat er davon ausgeschlossen; auch erfährt fast immer nur der eine Teil des Reimpaares eine Kürzung (Ausnahme: 267, Str. $11_{1:8}$; „Des Einsamen Gesang" Str. $8_{1:3}$). Mehrmals sind apokopiert worden — von Neutren: das Ende und das Gewoge, von Femininen: die Seele, die Ehre, die Seite, die Halle, besonders häufig einige, die der Volkspoesie und seit Uhland und Heine der volksmäfsigen Kunstdichtung vollkommen vertraut sind: die Ruhe (210_{10}; 217^2 V. 6; „Der singende Quell" Str. 2_5; Joh. Baners Schlachtlied Str. 1_1); die Stelle (74^4 V. 2; 257_1; 273^4 V. 3; „Der singende Quell" Str. 1_6); die Höhe (58^4 V. 3; 207_6; 220_6; 260_1; 269_6; 272^5 V. 2); die Stunde (94 Str. 9_2; 105^6 V. 1; 107_4; 215^3 V. 6; 222_9; 260_5; 298 Str. 9_3; „Der singende Quell" Str. 1_2; „Des Einsamen Gesang" Str. 1_3, 5_4). Als eine Seltenheit kann die Apokope des Maskulinums Daumen gelten (271_1)[3]). — Seltener

[1]) Z. B. Uhland: „Doch's Blümlein giebt kein' Wunde" („Drei Fräulein" S. 213, III Str. 5_3); find't (302_{12}); der jung' Roland (341_1) etc. — Eichendorff in der „späten Hochzeit" (2 Strophen, S. 453): Bräut'gam, ein'n, blass' Knaben, still' Gäste, da richt't.

[2]) Dagegen hat z. B. Herwegh vorwiegend Verben apokopiert.

[3]) Daum' z. B. auch in Schlegels „Macbeth"-Übersetzung, I. Akt, 3. Scene, V. 28, S. 512.

und unauffälliger hat das auslautende e von Adjektiven und Verben die Ausstofsung erfahren: leise, müde (93^8 V. 3; 298^4 V. 2; 88^{11} V. 1, 179_6; 202^4 V. 3, 262_6); wäre, hätte, wollte (90^8 V. 3; „Des Einsamen Gesang“ Str. 2_1; 306^2 V. 3). — In manchen Einzelheiten bedenklich erscheint die Synkope. Wie früher angedeutet, hat der Dichter nicht blofs e, sondern auch i und in einem Falle sogar ein a durch Zusammenziehung des Wortes entfernt (S'mum 287^7 V. 1).[1] Besonders unangenehm berühren: schwärz'ste, weifs'ster ($203_{7,8}$); ird'scher melod'scher etc. (147_4; 364_4; vgl. dagegen 263^4 V. 1). Auch in den Reim sind derartige Verkürzungen eingedrungen: Ungeheu'r: Feu'r („Die neue französische Muse“ Str. $5_{1:3}$); hunderthänd'ger: unbänd'ger (60^2 V. 1:3; $122_{5:7}$)[2]. Doch hat sich Strachwitz diese letzten Freiheiten in dem Versende nur ausnahmsweise gestattet. Es wird durchaus nicht als störend empfunden, wenn er in gewissen Verben, minder in Substantiven ein e ausstöfst: Grau'n (Subst.): tau'n: blau'n: bau'n (176^2 V. 2, 4, 6, 8).

Wie der Dichter in der Behandlung des einzelnen Wortes oft an die kühne Ungebundenheit des Volkstones erinnert, so gemahnt er auch nicht selten in der Wortstellung und Satzfügung an die eigentümliche Volksweise, freilich nicht von Anfang an.

In seinen „Jugenddichtungen“, zumal in den „Gepanzerten Sonetten“, hat er der Wortstellung manchmal Gewalt angethan. So kann die Trennung des Genitivs von seinem Beziehungswort befremden: „Zum Strahl verkörpert ward des Diamanten“ (344_4). Dem Reimzwang gehorcht wie in den vorigen Fällen das nachgestellte flektierte Adjektiv, wobei

---

[1]) Mit mindestens ebenso vielem Rechte ist S'mum als die dem Französischen entlehnte Form zu betrachten (semoun), umsomehr, da diese von Freiligrath nach V. Hugos Beispiel immer verwendet wird. Vgl. Richter, „Freiligrath als Übersetzer“ S. 41.

[2]) Das Reimpaar Feu'r: Ungeheu'r trifft man auch in Heines Gedichten, I, 71 No. 16 Str. $3_{2:4}$; vgl. ferner Gazell'n: Well'n etc. I, 68 No. 9 Str. $4_{2:4}$. Hat sich doch auch Platen neben dem Ungeheu'r „krit'sche Forderungen“ erlaubt: I, 226^6 V. 3; II, 69_{23}. — Jene erste Verkürzung entspricht dem ungekürzten mittelhochdeutschen Worte (viur).

der Dichter bisweilen deren zwei und selbst drei zusammenreiht (z. B. 321_5; 323_1; $327_{2,7}$; 55_{10}; 133_8). An unklarem Satzbau im ganzen leiden die jugendlichen „Lichtgedanken bei Nacht“ (vgl. auch noch „Eine Nacht“, Str. $4_{2:4}$ — Str. $6_{1,2}$). Wichtiger als diese einzelnen, dem Ungeschick entsprungenen Verstöfse des „Erwachenden“ gegen die grammatische Korrektheit sind gewisse volkstümliche Konstruktionen des reiferen Dichters. In seiner erzählenden und eigentlichen Lyrik läfst er das Subjekt bisweilen fort, wo es sich aus dem Zusammenhang ergänzt (vgl. 267_8; 356_6; 71_8; 89^{11} V. 2). An anderer Stelle hat er es gar verdoppelt; Verdoppelungen wie: „Nur der Krämer, er sucht noch ruhelos“, „Der Bauer, der lebte“, „Doch ist es fertig, das neue Haus“ (56^8 V. 3; 88_8; 175_5) strebte er mit Vorliebe an. Neben dem einleitenden, ahnungs- und geheimnisvollen „Es“ des prosaischen und poetisierten Volksmärchens,[1]) welches bereits häufig den Ton des ganzen Gedichtes anzeigt,[2]) weifs er jedoch auch das unbestimmte und vielsagende, gern synalöphisch auftretende „Es“ der Ballade und Romanze[3]) zu ergreifen. Dort will er etwas von freundlicher Märchenstimmung hervorrufen, hier will er mitten in der Erzählung die spannendste Spannung erwecken: die drückende Schwüle vor einer nachhaltigen und grausigen Katastrophe (S. 239 Str. 13; 275 Str. 4_8; vgl. endlich das einleitende, gleichen Zwecken dienende „Es“ S. 282_{15}). Speziell an den dänischen Volksgesang klingt eine etwas kräftigere Hervorhebung an: „Das war des Königs Töchterlein“ (S. $310_{5,9}$).[4]) Kommt diese in Strachwitz' Poesie nur vereinzelt vor, so be-

---

[1]) Aber auch in den deutschen Volksliedern: nicht am wenigsten in den schlesischen Balladen; Paur: „Zur Litteratur- und Kulturgeschichte“, S. 360.

[2]) Wie bei Uhland (S. 194, 196, 208, 285 etc.), der sich in diesen und den kurz vorher aufgeführten Pleonasmen unmittelbar an die mittelhochdeutsche Epik anlehnt.

[3]) Besonders in der Schillerschen Romanze: „Hero und Leander“, Str. 15; „Der Taucher“, Str. 22; jedoch auch in Bürgers Ballade: „Lenore“, Str. 13, 23 u. s. w. Vielleicht nicht seltener, aber im ganzen minder auffallend wird dieses Kunstmittel vom Volksmärchen verwendet.

[4]) Vgl. „Altdänische Heldenlieder“ S. $3^{1,2,3,6}$; $4^{1,4}$; $40^{1,2}$; $64^{1,3,4,6,7,8}$ etc.; Uhland S. 249^3: „Das war Jungfrau Sieglinde“.

ginnen seine episch-lyrischen Gedichte um so häufiger mit dem gut deutschen, schlicht einführenden „Da“: „Da klang es herüber zum zweitenmal“ (91_1; vgl. auf derselben Seite Str. 2_8, 3_8, 4_8 u. s. w.)[1]). Er baut vorwiegend kurze Sätze, solche, die sich der strophischen Gliederung leicht anpassen. Ohne strenge Kürze und straffe Periodisierung hätte er den von ihm häufig gesuchten, kunstvollen Parallelismus nicht erreichen können. Dieser regelmäfsigen und eng zusammenfassenden Satzfügung vornehmlich zuliebe ist er auch dem Unruhe und Hast atmenden Enjambement, ohne sich um das Beispiel des technisch kühnen und überkühnen Freiligrath[2]) sonderlich zu kümmern, meistens ausgewichen: vgl. S. 122_7; 175_7; 223_5; 238^4 V. 1. Weit mehr als eine derartige, wild aufgeregte Breite mit ihrem sprachstilistisch verbindenden, formal stilistisch auflösenden Flusse entspricht seiner impulsiven, mafsvoll impulsiven Natur eben die schroffe Gedrungenheit der Ellipse (vgl. oben S. 75).[3])

Die zuletzt erörterten sprachlichen Stilmittel — wie auch schon insbesondere Apokope und Synkope — knüpfen direkt an des Dichters formale Ausdrucksweise an.

c. Formaler Stil.

Andeutungsweise kann man Strachwitz angesichts seiner formalen Bildung als einen „romantischen Plateniden“ kennzeichnen. Wie von der älteren romantischen Schule vor allem Tieck und wie später ihr Epigone Rückert vereinigt er Volkstümlichkeit und Kunst. Als ein Liebhaber urwüchsigen Volksgesanges bewährt er sich hervorragend in Rhythmus und Metrum, beziehungsweise Versbau, als ein Vertreter zielbewufster Kunstlyrik in Reim und Strophenbau. Doch auch ein

---

[1]) Es beginnen z. B. im Nibelungenlied S. 40 alle Strophen mit „Da“. Dieselbe Einleitung hat Freiligrath verschwenderisch und daher manieriert in der Wüstenschilderung seines „Nebo“ („Gedichte“ S. 184) gebraucht.

[2]) Vgl. „Der Alexandriner“, Str. 4, und „Der Schwertfeger von Damaskus“, Str. 6 in Freiligraths „Gedichten“ S. 131, 140.

[3]) Letztere Ungebundenheit läfst, wie es Strachwitz wünscht, im Gegensatz zu der ersteren dem strophischen Gefüge vollkommen seine eigentümliche Klarheit und Geschlossenheit.

grofser Teil seiner Reim- und Strophentechnik ist dem Quell populärer Darstellungsweise entsprungen. Trotz seines frischen Unternehmungsgeistes gerät er niemals, was schon sein Verhältnis zu Allitteration und Assonanz erhellt, wie so oft die Romantiker echten Schlages und wie Platen in excentrische Originalitätsexperimente und geschmacklose oder selbstgefällige Künstelei hinein. In Hinsicht auf Platens Stil zeigt es sich, dafs Strachwitz viel mehr modernisiert als antikisiert. Er steht ebenso fern der Zerflossenheit und Weichlichkeit der romantischen wie der Überstrenge und Kälte der Platenschen Form. Vor dem willkürlichen Auf- und Abwogen loser „freier Rhythmen“ à la Klopstock, Goethe, Heine bevorzugt seine selbst äufserlich Durchsichtigkeit und Plastik anstrebende Kraft feste, überkommene Strophengebilde. Wie er sogar in — modernisierten — Volksliedern keineswegs volksliederlich wird, so hat er selbst in Kunstdichtungen romantischen Schlages Platens Philippika auf den „lockeren Sanscülottismus der Sprache“, den „geschraubten Vers“ und den „falschen Reim“ [1]) durchaus nicht bedingungslos Gehör geliehen. Pedantische oder peinliche Korrektheit, einseitige, glatte oder kühle Eleganz hat er eben vermeiden wollen. Endlich: die äufsere Raumgrenze seiner Poesie bleibt sich im Laufe der Jahre nicht gleich. Sein formaler Stil gewinnt — nicht immer schätzenswert — allmählich ebenso stark an räumlichen Umfang, als er sich — sehr erfreulich — in seinem künstlerischen Gepräge vereinfacht. Doch wiegt jenen Nachteil breiter Entfaltung in der Regel der Vorteil wirklich abrundender, innerer Vollendung auf.

Die Allitteration und die Assonanz hat Strachwitz — das lehrt die eingehendere Betrachtung — im Gegensatz zu Fouqué und Tieck nur zu onomatopoetischem Schmuck verwertet. Letztere, weil eine ermüdende Halbheit, nimmt in seinem Stil eine untergeordnete Stellung ein.

Die „Edda“ vermochte ihn mit ihrem eigentümlich kraftvollen, stabreimenden Vortrage nicht auf Abwege zu führen; vielmehr waren wohl Percy und Uhland für ihn in dem Gebrauche des Stabreims mafsgebend. Zunächst stellte er volks-

[1]) Prolog von „Treue um Treue“ in Platens Werken II, 230_{33} f.

tümliche formelhafte Wendungen, dann aber auch weiter ausgedehnte lautmalende Konsonanten-Verbindungen her. Also: hell und hehr, grimm und grell (S. 221^4 V. 3; 260_2; vgl. 238_1; 240 Str. 9_2); kalt und kahl, träg' und trübe ($291_{2,3}$); strebt' und stritt: lebt' und litt ($263_{5:7}$); Grimm und Graus, trotz Zeit und Zorn („Eine Nacht" Str. $_1$; 187 Str. 6_2; vgl. ferner von Adjektiven: 88_3; 91_2; 250^6 V. 1; 332_3; 366_3). Umfangreichere Allitterationen: *r:* S. 96 Str. $1_{1,2}$; 8; 184^3; 276 Str. $5_{3,4}$. — *l:* $160_{11,12}$; $203_{9,10}$; 220^3 V. $_{2-4}$; $222_{4,5}$; 298 Str. $11_{3,4}$; 365^7 V. 1. — *h:* 87^2; 89^3; 90^2; 124 Str. 5_5; 239 Str. 10; 311_5. — *w:* $47_{13,14}$; 51^2 V. 1, 2; $54_{1,2}$; 121_5; $123_{3,4}$; 232_4; 241^2; 244^6 V. 2. — *sch:* $79_{13,14}$; $83_{1,2}$; 246 Str. 3, 4; 260^5; 267^1 V. 3, 4; 275^3; 309^3 V. 3, 4. Ferner *st:* $68_{5,6}$; $70_{13,14}$. — *f:* 58_{11}. — *b:* 90^5 V. 3, 4. — *k:* $61_{5,6}$ etc. — In dem „Champagnerlied" spielen charakteristische Gaumenlaute eine wichtige Rolle; diese streben z. B. auch in den „Ohnmächtigen Träumen" kräftig hervor, wo das Aufziehen der schlachtgerüsteten Ritter geschildert wird (Str. 2, 3, 4). Den eigentlichen Kampf (Str. 5, 6) malen stärker und stärker hervorbrechende Kehllaute.[1]

Selbständige Assonanzen sind nur vereinzelt in den entsprechenden Versschlüssen eines Strachwitzischen Ghasels zu bemerken (S. 160 No. 5 V. 3:5; 7:9:11). Oder sie rücken gelegentlich einmal zur Verstärkung der Tonfülle ein: Strudel tauchen: Tuba hauchen (334^5 V. 1:3). Mit ihnen allein, auch blofs als einen Ersatz für mangelnde Gleichklänge, den dem Dichter das Volkslied, aber auch Eichendorff und selbst Rückert[2]) nahe legen konnten, hat er sich kaum jemals begnügt (vgl. $245_{1:3}$; dagegen V. 9—11!). Doch ist zu beobachten, dafs er mit ihrer Hilfe den Grundton eines Gedichtes abstimmt: eine gröfsere Anzahl bezeichnender Vokale findet sich namentlich in den Versenden zusammen. Beispielsweise begleitet in den ersten Strophen des ersten Prologs das volle o und daneben

[1]) Statt einer Erörterung über die Bedeutung der verschiedenen Konsonanten u. s. w. verweise ich auf die „Poetische Lautsymbolik" von Hans von Wolzogen, Leipzig 1876, speziell über die letzten beiden Fälle S. 48 und 49.

[2]) Z. B. in dem bekannten „Barbarossa" Str. 1, 2, 5, 8.

das düster machtvolle u trefflich die Beschreibung der amazonenhaften Muse; daran schliefst der Vokal e das aufflammende Begehren nach Speer- und Schwerterklirren. In dem finstern „Gesicht“ haben die dunkeln, in der frischen „Lebensansicht“ die hellen Vokale den Vorrang erhalten. In dem zweiten Reiterliede durchsetzt das dumpfe u in 7 Strophen 6 Reimpaare, während sich das klare i auf 4 Reimpaare beschränkt: der Todesmut siegt über Liebe und Lebensfreude. Ferner herrschen e und i in dem „Rolf Düring“, e und a im „Geisterschiff“ und im „Herzen von Douglas“, u und a in dem „Orpheus“, e und o im „Pharao“, o im ersten Teile des „Löwenherz“ und im „Elfenrofs“. Doch wurde Strachwitz in den umfangreicheren Gedichten jedenfalls in der Hauptsache vom Zufall geleitet; instinktiv ging er den bedeutungvollsten Klängen nach, im dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewufst. Auch war er vielfach, so in den Sonetten der „Reime aus Süden und Osten“, gewifs vor allem auf starken Vokalwechsel bedacht. Ersichtlich ragen in seinen Versen die Vokale a und o hervor, die Vokale der Kraft, des Stolzes, der Gröfse.[1])

Gleich den andern Nachfolgern der romantischen Schule bedient sich Strachwitz des **Reims** mit greifbarer Vorliebe. Für diese Neigung spricht schon — besonders in den „Liedern“ — die häufige Erwähnung des Gleichklangs, freilich bisweilen bereits in der Bedeutung Gesang oder Gedicht: S. 60^{3} V. 2; 116^{3} V. 1; 132^{4} V. 4; 133_{7}; 138_{10} u. s. w. In verhältnismäfsig wenigen Stücken hat er ein oder zwei zusammengehörige Verspaare von dem Reimwerk ausgeschlossen: 121; 127; 368; — 176; 217; 234. Die 3 zuletzt citierten fallen auf („Es lasten die Gebirge“, „Meeresabend“, „Wie gerne dir zu Füfsen“): in ihnen hat der Dichter mit intensiv erregender Tonwirkung die reimlosen Versenden verschiedenen Geschlechtes konfrontiert. Nur der erste und dritte Teil einer einzigen „Romanze“, des „Elfenringes“, ist halbwegs gereimt worden. Reimlos geblieben sind natürlich die antikisierenden Odenstrophen, weiterhin — minder selbstverständlich — die Refrains seiner episch-lyrischen Dichtungen mit Ausnahme des

[1]) Minors „Neuhochdeutsche Metrik“ S. 344.

„Gefangenen Admirals“ (vgl. endlich auch S. 215). Selten ist einmal ein Reimecho ausgefallen, wo man es nach dem gerade bestehenden Reimschema erwarten mufs (S. 317_{13}; 185 Str. 5_3; 269_3).

Sonst zieht Strachwitz wie das englisch-schottische Volkslied, Bürger, Uhland, Grün u. a. zur Erhöhung der Vers-Euphonie sogar gelegentlich den Schlag- und Mittelreim heran: weitet, breitet; gesagt, geklagt (54_2; 222_4); Schlange, lange 276_3; vgl. 244^6 V. 1); formelhaft volkstümlich: schwer und leer (307_1; vgl. ferner 94^4 V. 1; 204_1; 359_6); kunstvoller: „Lerchenschwirren, Taubengirren“ (55_2), „Starker Retter, Kraftentketter!“, „Mich entzückst du, mich entrückst du!“ (60_{10}; 61_{10}). „Das Schwert ist blofs, die Rache ist grofs“ (119_3 vgl. ferner 58_5; 116_7; 205^2 V. 7; 234_3; 285_1). Oder er bietet hie und da den Binnenreim ($138_{5:6}$; $342_{3:4}$) und in einem Falle selbst ein paar Anfangsreime (341^1), des öftern den Doppelreim und ähnliche reiche Reime auf und zwar nicht blofs in den künstlichen Ghaselen.[1]) Platen und Rückert — aber auch noch ein Herwegh[2]) — wiesen Strachwitz auf kühn und üppig verbundene Klänge wie: Wut geflammt: Mut gestrammt, Bügel wiegt: Zügel liegt, Schwert matt: bewehrt hat ($66_{3:4}$; $76_{5:7}$; 334^6 V. 2:4);

„Was kümmert uns dein Trachten noch
— — — — — — — — — — — — —
Was kümmert uns dein Schmachten doch“ ($115_{5:7}$);
„Wie nie von Ritterlenden eh' ein Schwert zum Sporn geklirrt,
Wie nie von Ritterhänden je ein Schwert im Zorn geschwirrt“ ($247_{3:4}$).

In die Masse der männlichen und weiblichen Reime bringt der Dichter oft gegen die strenge Durchführung des erwählten Reimschemas vor allem nach Rückerts Beispiel[3])

---

[1]) Minor hat in seiner „Neuhochdeutschen Metrik“ einen Strachwitzischen Ghaselenreim herausgehoben S. 370 (in den Gedichten S. $160_{4:6}$): „Tage, du hörst es nicht: schlage, du hörst es nicht“ sei als ein einziger Reim aufzufassen, „der zuletzt in einen rührenden Reim ausläuft, aber für das Ohr nicht unterbrochen wird.“

[2]) Vgl. z. B. „An die Zahmen“ (1841): „Gedichte eines Lebendigen“ I, 113.

[3]) Vgl. z. B. in dieser Hinsicht Rückerts „Edelstein und Perle“ (1817): „Ges. Gedichte“ I, 139. Diese Dichtung, in welcher Strachwitz gut Bescheid wufste, enthält neben weiblichen auch männliche und gleitende Reime.

Abwechselung hinein. In seiner reiferen Periode tauscht er hin und wieder klingende gegen stumpfe Reime aus (S. 172^{2} V. 2:4, V. 6:8, 10:12; 173^{3} V. 2:4, 6:8; 178^{2} V. 6:8, Str. $3_{6:8}$; $253_{3:4}$; 267^{2} V. 3:4, Str. $4_{3:4}$; 280 V. 51:52, 57:58, 74:75, 76:77, 82:83, 94:95; 284 Str. 3—$6_{2:4}$; 310^{6} V. 2:4), und schon in seiner Jugend ersetzt er gern einmal die klingenden durch schwebende Gleichklänge (z. B. $69_{9:11}$; 124 Str. $4_{6:8}$ etc.; verfehlt: Bettlerkind ich: find' ich 209^{4} V. 1:3; Gebein und: ein und 254^{5} V. 1:3). Regelmäſsiger verfährt er dagegen mit den gleitenden Reimen. Diese gelenkige Reimmethode verleiht seinen Versen ein frisches, manchmal auch ein buntes Aussehen.

Auf die äuſsere Beschaffenheit der Gleichklänge hat Strachwitz letzten Endes nicht genügend achtgegeben. Auf der einen Seite hat er freilich nur nach dem Urteil der Metriker einen Schnitzer gemacht, in dem anderen weiteren Felde ist der Lapsus nach heutzutage fast allgemein verbreiteter Anschauung nicht zu beschönigen.

Der Dichter hat nämlich den identischen Reim nicht vermieden. An dem Reimpaar Ferse: Verse oder Herz: Dichterherz ($59_{2:4}$; $117_{2:4}$) wird sich niemand stoſsen. Gar nicht selten aber hat Strachwitz besonders in seinen episch-lyrischen Gedichten gleiche Worte desselben Sinnes miteinander verbunden: das wäre nach der grauen Theorie zu miſsbilligen. [1]) Die Praxis bezeugt die auſserordentliche Wirkung dieser Reime: mit ihrer Hilfe wird ein bestimmter wichtiger Ausdruck mit einem kräftigen Accent ausgestattet (z. B. 80^{3} V. 1:3). Die englisch-schottische Ballade und Bürger, Uhland für die volkstümliche Strophe, Chamisso für die Terzine[2]) mögen hier

[1]) „Zur Geschichte des deutschen Reims" (1817): W. Grimms „Kleinere Schriften", Gütersloh 1887, IV, 277; Minors „Neuhochdeutsche Metrik" S. 372 u. s. w.

[2]) Vgl. z. B. Percy: S. $78_{20:22}$; 318^{3} V. 2:4; Herders Übersetzungen der „Reliques": Werke V, $140_{20:22}$; $168_{4:6}$; $170_{6:8}$; O. L. B. Wolffs „Halle der Völker", 2 Bde., Frankfurt a. M. 1837, I, 45 und I, 100; Bürgers „Lenore" Str. 5, 17, 24 und „Wilder Jäger" Str. 4, 27; Uhlands „Drei Lieder" S. 223; Chamissos „Mâtco Falcone" S. 503, Str. 35, 36; aber auch bei Schiller häufig, z. B. in der „Leichenphantasie" Str. $6_{5,6:7,8}$.

dem Dichter vorteilhafte Fingerzeige gegeben haben. Zu seinem Nachteil hat er auf die Sauberkeit der Reime, Platens Muster zum Trotz, nirgends Gewicht gelegt.[1]) Rückert[2]) und Heine zumal können ihn in diesem Punkte geleitet haben. Nur in den „Gepanzerten Sonetten" und noch mehr in den „Reimen aus Süden und Osten" merkt man bei ihm etwas von einem Streben nach sorgfältigerer Gestaltung der Versschlüsse; später hat er in dieser Hinsicht die romanische Form mit wachsender Nachlässigkeit behandelt. Nur wenige Verstöfse läfst er sich gegen den konsonantischen Gleichlaut zu schulden kommen.[3]) Dagegen hat ihn seine schlesische Heimat[4]) die vokalische Reinheit der zusammenklingenden Laute immer gering achten lassen. Vokale und Diphthonge von ähnlichem Klange tauscht er ganz nach seinem persönlichen Belieben gegeneinander aus; vor allem reimen i:ü und e:ae. Über 110 solcher i:ü-Reime — nur halb so viele e:ae-Reime — lassen sich in seiner Dichtung nachweisen; davon kommen 21 auf den Cyklus

[1]) Gerade in dem Hymnus „An Platens Schatten" hat sich Strachwitz gar übel durch schlechte Reime hervorgethan: auf jede der 4 Strophen kommt von dieser Art ein vokalischer Mifslaut. Ein Feinhöriger wird zu guterletzt auch das Reimpaar Rhythmen: widmen, Str. $2_{1:3}$ beanstanden. Freilich finden sich auch in Platens Gedichten unreine Reime: Symons' „Zu Rückerts Verskunst. I. Die Behandlung des Reims", Berlin 1876, S. 16.

[2]) Indessen hat Rückert in der Theorie mit Macht gegen die falsche Reimmethode geeifert und auf Platens Beispiel hingewiesen: Brief vom 20. Februar 1823 in C. Beyers „Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal", Frankfurt a. M. 1868, S. 124. Zu beachten aber ist, dafs sich eine allgemein gültige Reimregel „wegen Ungleichheit der Aussprache" nicht aufstellen läfst: Viehoffs „Poetik" S. 305.

[3]) Konsonantische Verwechselungen kommen am häufigsten bei den Niederdeutschen vor; über oberdeutsche Fehler — das oberdeutsche Element hat in Schlesien den Vorrang — vgl.: „Die Reinheit des hochdeutschen Reimes unter dem Einflusse der Mundarten" von F. C. Honcamp in Herrigs „Archiv", Braunschweig 1851, VIII, 375.

[4]) Platen ist nicht blofs in Versen gegen die „Versleimerei" (Löwe: Schläfe; freu'n: Wein) zu Felde gezogen (Werke II, 379_5f.), sondern er hat auch in Prosa bei seiner Forderung, die „strengste Reinheit des Reims" zu beobachten, mit Verachtung auf den barbarischen Opitz hingewiesen, „der sich wahrscheinlich einer korrupten schlesischen Aussprache befliſs" (Werke III, 249).

„Den Frauen". [1]) Weit spärlicher kommen die Versschlüsse auf ei:eu, e:ö und ei:ai zum Vorschein. Schliefslich hat Strachwitz auch den Unterschied langer und kurzer Vokale oft in den Wind geschlagen.

Dagegen ist der Dichter auf die innere Qualität der Reime um so gründlicher bedacht gewesen.

Er sucht möglichst die sinnvollsten und bedeutsamsten Wörter in das Versende zu stellen, also Substantiv, Verb und Adjektiv. Dort steht auch eine ganze Reihe von bedeutenden Neologismen. Der Stammsilbenreim wiegt in seiner Poesie vor. Und wo er den Endsilbenreim (bitterlich, mächtiglich) oder einen Flickreim (zur Stell', zur Stund'; traun, für und für) ergreift, da ist doch meist wenigstens das eine Glied des Reimpaares mit sinnlicher Fülle begabt (ziemlich selten: da: ja; wie: sie; darin: dahin; an: dann: S. 110[5] V. 2:4; 251[1] V. 3:4; 262[2] V. 2:4; 291[2] V. 1:3). Strachwitz hat es trotz der zahlreichen apokopierten Volksliedreime nie zu jener Nonchalance gebracht, die andere Verskünstler wie Rückert und Freiligrath in der Auswahl der Reimwörter bekundet haben; es fehlt ihm freilich auch die erstaunliche Mannigfaltigkeit, welche jene erreichen konnten. Dennoch übertrifft er in dieser Hinsicht z. B. Uhland und Eichendorff bei weitem. Nur in seinen Übersetzungen, die sich überhaupt in ungeschickten und gezwungenen Wendungen ergehen, hat er sich durch

---

[1]) Nach A. W. Schlegel drückt der Vokal i Liebe und Innigkeit aus: Minors „Neuhochdeutsche Metrik" S. 357. — Das *ü* der „schläs'schen" Mundart klingt wie i: „Über deutsche Dialektforschung" S. 32. Beyer in seiner „Deutschen Poetik", 2 Bde., Stuttgart 1882, 83 macht nur auf die schlesischen e:ae-Reime aufmerksam (I, 466). Bei älteren und neueren Schlesiern („Fr. von Logaus sämtliche Sinngedichte", herausgegeben von Gustav Eitner, Stuttgart 1872; „Sammlung von Joh. Chr. Günthers . . . bis anhero herausgegebenen Gedichten", 3. Aufl., Breslau und Leipzig 1742 etc.; Brüder Contessa, Eichendorff) sind die e:ae- und die i:ü-Reime ziemlich in gleicher Menge anzutreffen. Doch scheinen bei Logau etwas die ersteren, bei Günther die letzteren das Übergewicht zu haben. Opitz reimt auch sehr häufig e:ö: „Die E-Reime bei Opitz" von E. Heilbronn in Pauls und Braunes „Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur", Halle 1888, XIII, 572.

triviale Reime hervorgethan.[1]) Neben dem schlichten Volksliedreim kommt in seinen Gedichten der glänzende Fremdwörterreim zur Geltung. Dem gehobenen Ton angepafst, bemüht sich der Dichter in vielen Fällen, ungewöhnliche und kühne Reime aufzutreiben, so in seinen reiferen Sonetten vornehmlich, um nach dem Beispiel Platens, Rückerts, Herweghs einen vollen, sonoren Vortrag zu erreichen.[2]) Anderseits ist er bestrebt, mit manchen ernüchternden Fremdwörtern französischen Ursprungs — mit dem „französischen Reim" — in Heines Manier[3]) komische Effekte zu erzielen; z. B. turbiert: passiert, galant: interessant, ekstatisch: demokratisch $101_{1:3}$; 108^6 V. 2:4; 110^4 V. 1:3). In dieser Richtung wirken auch manche Reimwörter, Diminutiva mit der Endsilbe „chen" — bei Rückert vorbildlich[4]) — in der ersten Flordespina-Terzine und in der Apostrophe „An die Zarten"; z. B. Blümchen, Manierchen: Rühmchen, Tierchen ($174_{7,8:9,10}$). Wichtige nordische Nomina bringt der seltenere „nordische Reim", zuweilen mit gewaltsamer Accentversetzung: Stiftungen: Gunnar 239^6 V. 2:4 (ähnlich ein englisches Wortpaar: Norderthurn: Bannockburn 267^4 V. 1:3), während der „exotische Reim", den in erster Linie Freiligrath mit Virtuosität handhabte,[5]) die Personen-, Tier-, Orts-Bezeichnungen u. dergl.

---

[1]) Strachwitz hat sich in seinen Übersetzungen an das „Prinzip möglichster Treue" gebunden, „die sogar, wenn es thunlich sei, beim Übertragen aus einer verwandten Sprache bis zur Bewahrung derselben Wortstämme gehen müsse". Der Tunnel „wollte diesen Grundsatz aber nicht in der Ausdehnung angewandt sehen wie der Übersetzer für nötig gehalten, weil derselbe durch ihn zu einiger Härte in Wendung und Reim geführt worden sei".

[2]) Zunächst von Rückert. Vgl. Rückerts „Geharnischtes Sonett" No. 9 V. 9, 11, 13 (blühendstes) Hesperien: Siberien: Iberien: („Ges. Ged." II, 7); bei Strachwitz S. 151 No. 8 V. 9, 11, 12: (blühendes) Hesperien: Iberien: Mysterien.

[3]) Vgl. Heines Werke I, 20 No. 7; I, 76 No. 28; I, 123 No. 64; I, 151; I, 293 Hoffart; I, 233. Also: galant, spendabel: kapabel; Fabel: miserabel; ennuyieret, passabel: titulieret, aimabel u. s. w.

[4]) Rückerts „Ges. Gedichte" II, 127 No. 62; II, 186 No. 70; III, 141 („Die Göttin im Putzzimmer"); III, 181 („Märchen"); IV, 187 („Der gescheiterte Kufs"); IV, 281 („Das Pfarrjüngferchen").

[5]) Während Strachwitz nur ausnahmsweise beide Glieder eines Reimpaares aus Fremdwörtern exotischen Gepräges zusammensetzt, läfst

südlicher, aufsereuropäischer Regionen umfafst; also in der „Jagd des Moguls“: Nah'n: Hindostan; Elephant: Sand; Rajah: Himalaja; Tier: Dschehan Gir; Khan: sah'n: gethan.

Wie bereits angedeutet: Strachwitz liebt augenscheinlich gleich der deutschen Volks- und Kunstlyrik überhaupt den Wechsel von Reimen männlichen und weiblichen Geschlechtes. Durchgehend hyperkatalektisch hat er nach Platens und Rückerts Vorbild sämtliche Strophen südlichen Ursprungs, Sonette, Terzinen, Stanzen,[1]) sowie die Ghaselen gebaut (Ausnahme in den Terzetten zweier Sonette: $327_{10:18}$; $328_{9,\ 10:12:13}$). Wo der Dichter in ruhiger Würde und in beschaulichem Pomp einherziehen wollte, da legte er seinen Strophen gern weibliche Reimtracht an. In den „Neuen Gedichten“ herrscht der männliche Reim vor. Sind in dem „Dutzend Liebeslieder“ 4 weiblich (S. 122, 124, 126, 132) und 3 männlich gereimte Gedichte vorhanden (S. 115, 116, 120), so zeigt sich in dem Cyklus „Den Frauen“ kein einziges von der ersteren Art, während 10 von der letzteren Art auftreten. In dem „Nordland“ wird vollends offenbar, was auch schon die „Romanzen und Märchen“ erkennen lassen: Strachwitz bedient sich in seiner episch-lyrischen Poesie mit Vorliebe männlicher Reimklänge. Wofern man „Winfred“, „Rolf Düring“, „Pharao“ und „Der König immer der erste“, „Romanzen“, die nur mit ihren Refrains weiblich schliefsen, der grofsen Schar zuzählen will, klingen zwei Drittel seiner episch-lyrischen Gedichte stumpf aus. Auch in den umfänglicheren Strophen von „Helges Treue“ und der „Jagd des Moguls“ ist nur der einschliefsende c-Reim klingend ausgefallen. Eine solche Bevorzugung des

---

Freiligrath den Saum seiner Lieder thatsächlich umranken, „wie an einem Tropenbaum Lianenblumen üppig schwanken“ (Ged. S. 208 Str. 5); z. B. Hoangho: Fandango (76^3), Padischah: Janina (134^2), Flamingo: Sankt Domingo (139^1), Quito's: Moskito's (151^3), Surabaya: Biscaya (156^3), Karoo: Gnu (234^2) etc.

[1]) In Rückerts Sonetten finden sich Ausnahmen: „Ges. Ged.“ II, 159 No. 17, 167 No. 32, 198 No. 94. Die Stanzen hat der Dichter vorwiegend mit weiblichen Reimen versehen, während er die Terzine, wie bei dem Hinweis auf „Edelstein und Perle“ bemerkt, sehr wechselvoll zu gestalten versteht (vgl. in den „Ges. Gedichten“ I, 39 f. 1—4 „Übrig gebliebene Terzinen von 1812“).

männlichen Versschlusses konnte man in seiner Dichtung von vornherein erwarten.[1])

Mit dem Rhythmus geht Strachwitz so frisch und ungezwungen um wie mit dem Reim.

In seinen vierhebigen Versen ist oft ein Verseinschnitt wahrzunehmen: nicht blofs deshalb, weil die rhythmische Bewegung den Dichter ohnehin dazu führte, sondern weil er zugleich künstlerische Ziele verfolgte. In manchen Romanzen (S. 87, 92, 260, 272, 278) konnte er mittels der Vershalbierung, wie sie beispielsweise von Grün in dem „Letzten Ritter" gemeistert worden war, die poetische Situations- und Personalbeschreibung wirksam unterstützen (vgl. z. B. $89_{3, 6, 9}$). Es versteht sich von selbst, dafs an die Vershalbierung der etwa auftretende Mittelreim gebunden ist: „Und die Wüste ward voll, und die Luft erscholl" (269^{6} V. 1; vgl. 66_{9}). Strachwitz verlangt einen raschen und strammen Gang. Nur selten setzen sich einzelne Zeilen hintereinander, so häufig hart und abgehackt anmutend, aus lauter einsilbigen Wörtern zusammen wie in dem Frauengedicht „Kennt ihr mein Lieb?" Die weichen, wiegenden und gleitenden Allüren, die Goethes, Heines, Eichendorffs Liedern eignen, sind freilich nicht Strachwitz' Passion, wenn er sich auch vorzüglich auf flüssige und flüchtige Verse versteht. Es ist ihm auch nicht jedes Metrum genehm, wie es ihm gerade in den Wurf kommt. Fallender Mafse hat er sich im Gegensatz zu A. Grün recht spärlich bedient. Nur zehn Gedichte überhaupt hat er in Trochäen abgefafst; die Majorität derselben gehört seiner jugendlichen „Lieder"-Epoche an. In den „Neuen Gedichten" sind blofs „Den Zarten", „Germania" und „Nieder, nieder" trochäisch durchgeführt worden: das Versmafs der Reflexion und der Abgeschlossenheit, der dumpfen Stimmung und der sich selbst verzehrenden Leidenschaft[2]) hätte allerdings den reiferen Poeten auch bei reichlicherer Verwendung nicht übel gekleidet. In seine glut- und blutvolle „Romanzen"-Poesie ist niemals ein fallendes Metrum ein-

[1]) Der männliche Reim trägt vorzüglich dazu bei, Energie, Mut, Übermut, Kraftgefühl auszudrücken: Viehoffs „Poetik" S. 302.

[2]) Viehoffs „Poetik" S. 255.

gedrungen. Endlich kennt daktylisch gehaltene Gedichte nur seine Frühzeit („Frühlingslied", „Champagnerlied" und die erste Hälfte der „Lichtgedanken bei Nacht").

In weit höherem Grade hat sich Strachwitz Jambus und Anapäst zu nutze gemacht, jener Metren, die vor allen andern, besonders das letztere, schwungvollen Fortschritt und steigende Leidenschaft auszudrücken vermögen. Die romanischen Strophen geben dem ersteren in seiner Poesie das Übergewicht. In seiner episch-lyrischen Dichtung hat er von Anfang an mit auffallender Entschiedenheit den Anapäst bevorzugt; erst in den „Historien und Romanzen" tauchen rein jambisch komponierte Erzählungen auf: neben den beiden Terzinenstücken „Die Perle der Wüste" und „Heinrich der Finkler", „Crillon" und die „Türkische Justiz". Doch darf man bei ihm nicht eigentlich von einem streng gefafsten anapästischen Versmafs sprechen; die Senkungen füllt er nach seinem Gutdünken bald mit einer und bald mit zwei Silben aus. Völlig jambische Verse und selbst Strophen läfst er in ein und demselben Gedicht aufserordentlich frei — wie Heine, Grün, Eichendorff — mit völlig anapästischen konkurrieren. Aber wie Schiller[1]) hebt er nur ausnahmsweise einmal einen Vers ohne Auftakt an (S. 88_{10}; 209_{2}; 226^{2} V. 6; 238^{4} V. 4; 309^{3} V. 4). Platens Einflufs gewann in diesem Punkte über den Heines und des Volksliedes die Oberhand.[2]) Künstlerische Berechnung ist im Spiel, wenn Strachwitz die Strophenschlüsse der „Maalstromsage" sämtlich daktylisch konstruiert. Dagegen handelt er nur nach allgemein gültigem Brauche, indem er jambisch-anapästische Verse nach Lust und Laune oder aus innerer Nötigung mit spondeischen Silben einleitet (z. B. 291^{6} V. 4), und indem er ein zweisilbiges trochäisches Wort in eine Senkung stellt („König Högni war der eine Held" 240_{1}).

---

[1]) In Schillers „Taucher" besonders deutlich Str. 3_{2}, 7_{3}.

[2]) Man darf auch hinzufügen: über Uhlands und Eichendorffs Einwirkungen. Vgl. von Uhland: „Die Vätergruft" und „Das Schlofs am Meer" S. 196 und 204, von Eichendorff: „Der Friedensbote", „Die verlorene Braut", „Die stille Gemeine" etc. S. 183, 444, 454; ebenso Freiligrath „Mohrenkönig" S. 49.

Diese ungebundene rhythmische Bewegung kam namentlich seinen Romanzen zu gute. Da konnte er in rein jambischem Maſs bald langsam und feierlich einherschreiten, bald mittels entsprechender Silbenvermehrung seinen Gang beschleunigen, er konnte den „markigen Sturmtakt" anschlagen, den er an Norwegens „wuchtiger Salzflut" bewunderte (S. $180_{11, 12}$). Und er konnte vorwärts stürzen und stürmen, auf „Wort, Reim, Lied" „dahinjagen" (179^2 V. 4). Die Stimmung in ihrem wachsenden und wechselnden Laufe konnte in seinen Versen einen nahezu reinen formalen Niederschlag finden.[1]) Sein Rhythmus bannt und reiſst fort.[2]) Da sich der Dichter am liebsten mit energischer Kraft bewegt, so hat er selten in einer Verszeile drei Versfüſse anapästisch gefaſst: in dem gesamten „Rolf Düring" sind nur fünf solcher beschwingter Verse vorhanden; „Ein anderer Orpheus" ist bloſs in zwei Fällen mit zwei zweisilbigen Senkungen, denen 32 mit je einem Anapäst gegenüberstehen, ausgestattet worden. Aus demselben Grunde setzen auch verhältnismäſsig wenige Verse anapästisch ein.

In dem Versbau hält Strachwitz nach Platens Art auf Genauigkeit. Nur scheinbar hat er gegen das erwählte Versschema verstoſsen: in dem volkstümlichen „Rolf Düring" (Str. 9_3). Er hat Verse von einem bis zu sechs Versfüſsen gebildet; der einfüſsigen hat er sich ganz vereinzelt bemächtigt, wie auch in seiner Poesie die zweifüſsigen zu den Seltenheiten gehören; die sechsfüſsigen werden durch die Cäsur in zwei dreifüſsige gespalten. Auch die fünffüſsigen Verse — sieht man von den romanischen Strophen ab — kommen in seiner Dichtung in sehr beschränkter Anzahl vor: S. 344, 48, 50, 132. Wahrscheinlich hat der Einfluſs von Grüns „Schutt"-Strophen, die überwiegend mit weiblichen Reimen angethan

---

[1]) Das kann zahlenmäſsig erwiesen werden. Der Kürze wegen greife ich zu einem Liede: „Streitlust". Darin schwillt die Leidenschaft konstant an; in demselben Verhältnis stellen sich die Zahlen der summierten Anapäste: Str. 1 = 6, Str. 2 = 10, Str. 3 = 13.

[2]) Dieser Wirkung war sich Strachwitz wohl bewuſst. Vgl.: „Wie gerne dir zu Füſsen Sing' ich mein tiefstes Lied . . . Im Takte wogt dein schönes Haupt" . . .

erscheinen, diese immer weiblich reimenden Strophen entstehen lassen. Vornehmlich hat Strachwitz seine Verse im Einklang mit der deutschen Lyrik überhaupt vier- und dreihebig gestaltet und zwar: die Strophe formt er lieber aus einer Folge von vier- und dreihebigen Versen als aus lauter Versen dieser oder jener Art. Stärker nur in seinen „Jugenddichtungen", später in dem Cyklus „Den Männern" und besonders „Den Frauen" rivalisiert die üppigere, gleichartige mit der leichteren, wechselvollen Strophenkomposition. Dort wollte er wohl in erster Linie zu seiner Bequemlichkeit einen breiteren Raum gewinnen, hier drängte ihn die Fülle des hervorströmenden Gefühls.

Ein ähnliches Verhältnis wie in der Verkettung längerer und kürzerer Verse zeigt sich in der Anzahl der Verse, die der Dichter zu einer Strophe zusammenschliefst. In seiner „Lieder"-Poesie steht unumstritten die vierzeilige Strophe obenan, wogegen sich in den Cyklen „Den Männern" und den „Frauen", im ersten Falle sogar mit Majorität, ihre Verdoppelung behauptet. Die Verdreifachung der vierzeiligen Strophe kommt seltener zum Vorschein (S. 172, 207, 306; die umrahmenden Strophen von 309; um eine Refrainzeile vermehrt 215). Ebenso verschwindet in der Masse das Häuflein der 2, 5, 6, 7, 9 und 10zeiligen Verskomplexe.

Die Mehrheit der vier- und achtzeiligen Strophen hat Strachwitz durch die allgemein beliebte, gefällig gruppierende Reimkreuzung gehoben. Nur in den eben aufgezählten fünf- bis zehnzeiligen Strophen — in den zweizeiligen sind natürlich blofs gepaarte Reimklänge möglich — treten kühner geschlungene Reime zu Tage, wie auch hier das Reimgeschlecht und die Anzahl der Versfüfse in entsprechenden Versen bisweilen einen raschen und auffallenden Wechsel erfährt oder die mehrmalige Wiederholung der Reime und in ein paar Fällen ihr erheblicher Abstand von einander in die Augen springt (vgl. besonders S. 341; 185; 231; 349; „Der singende Quell").

Vielfach hat sich der Dichter mit überkommenen festen Strophen begnügt. Er hat sich mit italienischen, persischen, griechischen und germanischen Formen befafst. Besonders in seinen Anfängen gefiel er sich in der verschwenderischen Klang-

fülle der „Reime aus Süden und Osten". Während seiner Jugendepoche hat er mit Vorliebe, von Rückert und Platen angeregt, das Sonett und blofs nebenher das Ghasel, in dritter Reihe die Terzine angebaut: jenes namentlich nach dem Muster Platens, diese nach dem Vorbilde Rückerts und Chamissos.[1]) Die erste wie auch die letzte von ihm erhaltene persische Strophe zeichnet sich dadurch aus, dafs auch der Schlufs jedes ungleichzahligen Verses mit Gleichklängen versehen ist[2]); seine formale Gewandtheit bezüglich der „ablautenden Zeile"[3]) hat er allemal vorzüglich bewährt. Später gab er der „kühnen Säulenordnung der Terzine" entschieden den Vorzug: sie durfte in seine episch-lyrische Poesie eindringen und die letzten Dichtungen seiner Reife sind fast durchweg in diese Form gegossen. Die Ghaselen-Tändelei hat er zu guterletzt sogar völlig verworfen, und nur noch eine einzige vierzehnzeilige Strophe (S. 352) läfst den gewiegten Sonettisten erkennen. Die Terzette seiner Sonette gliedert er übrigens — wie Rückert hauptsächlich in der „Nachlese zu den Geharnischten Sonetten"[4]) — zuerst hauptsächlich nach dem Schema c d e | c d e; in den „Reimen" herrscht nach dem Beispiel Platens das gebräuchlichere, zweireimige Schema (c d c | d c d) vor. Dieses wurde ihm auch durch seine eigene Ter-

---

[1]) Strachwitz mag mit Nutzen einen Brief Chamissos vom 28. April 1836 gelesen haben, in welchem der Absender dem jüngeren Freiligrath „Das Geheimnis der Terzinenform" verrät: „Chamissos Leben und Briefe" I, 217, 218. — Auch kann ihn Dante, den er S. 81[4] erwähnt, für diese Strophe begeistert haben.

[2]) Reimschema also: aabababa. Nur Rückert scheint sich vor Strachwitz mit ähnlichen Reimkünsten in manchen „Makamen" abgegeben zu haben; Rückerts Werke, herausgegeben von Ludwig Laistner, 6 Bde. 1896. IV, 41, 193, 238 (ababab).

[3]) Hermann Welcker: „Die persische Vierzeile und der deutsche Volksliederreim" in „Nord und Süd", 1879 X, 339 f.

[4]) Es ist dieses Rückerts Lieblingsreimart in den Terzetten seiner Sonette. Abgesehen von den „Geharnischten Sonetten" kommt diese Reimverschlingung in den Sonetten des 2. Bandes seiner „Ges. Gedichte" fast doppelt so oft (144 Mal) wie jene zweite vor (78 Mal). — Herweghs schöne Sonette haben auf Strachwitz formal nicht eingewirkt. Jener bevorzugt entschieden das erste Schema; aufserdem hat er ganze Sonette männlich gereimt.

zinendichtung nahegelegt. — Vorübergehend wie die Stanze, welche ihm zu dem festrednerischen Gepränge der Prologe diente (S. 136, 137, 163), für sie in diesem Sinne erwärmt von Goethe, Schiller, Körner, Chamisso und besonders von Platen [1]), in weiterem Umfange von Ariost und Byron — vorübergehend hat er auch die antike Form in sein Bereich gezogen. Nur der Cyklus „Den Männern" weist zwei sapphische Strophen auf (S. 175, 180). Aus den Chorstrophen des „Kodrus" ist zum mindesten zu ersehen, dafs der Dichter sehr wohl mit „Hellas' stolzen Rhythmen" (80² V. 1, 2) prunken durfte: er brauchte nur zu wollen. So hat er in ihnen durch die That seine eigene Bescheidenheit Lügen gestraft.

Aus dem Kreise der einfacheren, volkstümlichen, germanischen Strophen ragen drei feste Formen hervor: die deutsche Nibelungenstrophe, die dänisch-skandinavische Balladenstrophe und die englisch-schottische „Chevy-chase"-Strophe. Die rauhen Unregelmäfsigkeiten der alten Mafse hat Strachwitz eingeschränkt. Alle drei excellieren namentlich in seiner episch-lyrischen Dichtung.

Die Nibelungenstrophe hat Strachwitz wie Uhland vorwiegend in ihrer lyrischen Modernisierung [2]) genutzt: die beiden ersten Zeilen der alten Strophe bilden ein Vierzeilenpaar übers Kreuz gereimter, dreihebiger, jambisch-anapästischer Verse. In seinen jüngeren Gedichten hat er diese lyrische Form auch rein jambisch gestaltet (S. 343, 69, 74). Die achtzeilige Halbversstrophe, die der ursprünglichen vierzeiligen Strophe räumlich ungefähr entspricht, ist indessen niemals in ihrem Abschlufs, wie es eine volle Anpassung an das Vorbild erfordern würde, um einen Versfufs vermehrt worden (S. 121). Bei andern achtzeiligen Strophen — wie auch bei der vierzeiligen — sind gewisse, bereits früher ver-

---

[1]) Vgl. Platens Werke: I, 64, 67; II, 64, 88, 137, 141, 163 f., 169, 398, 449.

[2]) Wilh. Cramer: „Die Nibelungenstrophe". Schlettstadt 1882. S. 3. Man darf hier auch fast immer den Terminus „Hildebrandston" anwenden, wie bei Heinescher Lyrik; vgl. „Die metrische Form in Heines Dichtungen". Von Karl Hessel in Lyons „Zeitschrift für den deutschen Unterricht". Leipzig 1889. III, 57, 58, 62.

merkte Modifikationen eingetreten (S. 176, 217, 254). Wo Strachwitz' Nibelungenstrophe äufserlich in vier Langzeilen zerfällt, da wird sie von regelmäfsig wiederkehrenden Binnenreimen durchwunden: „Den Sorglosen", „Sigurd Schlangentöter". Nur „Hie Welf" ist von diesen inneren Gleichklängen ausgeschlossen; hier hat der Dichter das alte Mafs mit prächtiger Urwüchsigkeit behandelt.[1])

Die kurzzeilige Strophe der dänisch-skandinavischen Volksballade, in der Modernisierung auf vier Accente geregelt,[2]) aus 2 oder häufiger aus 2 × 2 Verspaaren zusammengesetzt, im zweiten Fall zum Abschlufs der männlich ausgehenden Verse mit einem weiblich endenden, dreihebigen Refrain[3]) verbunden, bewährt sich in der Strachwitzischen „Romanzen"-Poesie nach dem Beispiel Chamissos[4]) in dem „Faustschlag" und in der „Guten Jagd"[5]), besonders in „Winfreds Meerfahrt", „Rolf Düring", „Der König immer der erste", „Pharao". Die „Türkische Justiz", formal in Übereinstimmung

---

[1]) Strachwitz hat sich in dieser „Historie" an die Urform im grofsen und ganzen angeschlossen, natürlich ausgenommen die 8. charakteristische Halbzeile. Nach Gottschalls „Poetik" I, 53 erhält die moderne Nibelungenstrophe „eine gröfsere Beweglichkeit, wenn man nach ihrem altgermanischen Vorbilde der 2. Hälfte der 4. Verszeile 4 Füfse giebt. So hat sie Strachwitz meisterhaft in „Hie Welf" behandelt". Der Dichter gestaltet jedoch nur die 1. Hälfte der Verse vierhebig und nicht blofs am Ende der Strophe, sondern auch — wie die 2. Hälfte der „Schlangentöter"-Strophe — in ihrer Mitte: und zwar dort wie hier ohne jede Regelmäfsigkeit. Er wurde in „Hie Welf" zweifellos weniger von Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch" (S. 388) als von dem Nibelungenlied selbst angeregt (vgl. Simrocks Übersetzung S. 18[4] V. 3; 39[3] V. 2 etc.); findet sich daselbst doch auch bisweilen der Binnenreim wie gleich in der bekannten Eingangsstrophe, ferner 18[7] V. 3:4; 160[7] V. 3:4; 357[1] V. 3:4.

[2]) Vgl. W. Grimms Einleitung zu den „Altdänischen Heldenliedern" S. XXXVI.

[3]) Vgl. die Vorrede zu den „Dänischen Volksliedern der Vorzeit". Übersetzt von Rosa Warrens. Hamburg 1858. S. XXV f.

[4]) Chamisso hat freilich die fünfzeilige dänische Strophe für ganz andere Stoffe verwendet als Strachwitz: S. 115 „Das Gebet der Witwe"; 181 „Der alte Müller"; 215 „Ein Lied von der Weibertreue"; 260 „Die Sonne bringt es an den Tag".

[5]) Wer will, kann in diesen beiden Fällen auch von „altdeutschen Reimpaaren" reden.

mit einem vereinzelten — betrachtenden — Erotikon „Ganz oder garnicht“, das inhaltlich mit des Dichters Ghaselen zusammenhängt, geht dagegen auf die neue Kunstepik (Byron) zurück.

Von allen volkstümlichen Strophen, deren Strachwitz sich bemächtigte, hat er am liebsten und am vorzüglichsten die „Chevy-chase“-Strophe gehandhabt, natürlich zunächst im Anschlufs an die Sallet-Jungnitzische Übersetzung.[1]) Er hat ihren Bau und ihren Klang einfach und treffend veredelt.[2]) Ihren Umfang hat er auf 4 Verse festgesetzt und die reimlosen Verse der 1. und 3. Zeile durch Reime verknüpft. Während in der ursprünglichen Form hin und wieder weibliche Versschlüsse auftauchen, hat der Dichter manchmal alle b-Verse eines Gedichtes weiblich endigen lassen. Mit Vorliebe hat er freilich zu der völlig männlich gereimten Strophe gegriffen und zwar zu der im anapästischen Rhythmus; völlig jambisch, einfach oder verdoppelt, hat er sie nur in den „Liedern“ verwendet (S. 51, 67, 115, 116). Die weiblich angelegte Strophe, welche er nur in Anapästen ausgeführt hat, hat erst in den „Neuen Gedichten“ breiteren Boden gewonnen. In den „Neuen Gedichten“ kommt überhaupt der modernisierten „Chevy-chase“-Strophe erhöhte Aufmerksamkeit zu. Am stärksten ist sie im „Nordland“ kultiviert worden. Das liegt daran, dafs sie Strachwitz' eigentliche „Romanzen“-Form darstellt. Sie sitzt seinen Stoffen wie auf den Leib gegossen. Nicht nur ermöglicht sie, sondern sie erzwingt beinahe geschlossene Kürze und konstanten Fortschritt. Sie kam seinen Wünschen auf halbem Wege entgegen.

In der völlig männlich gereimten Grundform vollendete der Dichter: „Rolands Schwanenlied“, „Richard Löwenherz' Tod“, „Das Elfenrofs“, „Ebbelin“, „Frau Hilde“, „Ein anderer Orpheus“, „Das Geisterschiff“, „Das Herz von Douglas“, „Das

---

[1]) Vgl. auch „Wat Tyler“ und „Der Derfflinger“ in Fr. v. Sallets „Gedichten“. 4. Aufl. Hamburg [1863]. S. 262, 271.

[2]) Vgl. W. Dönniges' „Altschottische und altenglische Volksballaden“. München 1852. S. 229; „Englische Volkspoesie“ von Alois Brandl in Pauls „Grundrifs“ II_1, 840, ebenda: „Englische Metrik“ von J. Schipper. S. 1048.

Lied von der armen Königin". Durch Vermehrung der b-Verse um einen Versfufs entsteht die Strophe [1]) des „Crillon", die überhaupt erst in die „Neuen Gedichte" Eingang gefunden hat (S. 215, 222, 240, 244; „Die neue französische Muse"). Durch Verdoppelung und Verdreifachung der ursprünglichen vierzeiligen Strophe erwächst die Form des „Falschen Grafen" und des „Gefangenen Admirals"; dadurch, dafs die dreitaktigen Zeilen weiblich ausklingen, die Strophe der „Ballgeschichte", des „Fahrenden Hornisten", von „Sonst und jetzt", „Elfenring" [2]) und „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne".

Neben den beiden Terzinen behaupten in Strachwitz' episch-lyrischer Poesie wegen ihres eigenen und kühnen Baues eine Stellung für sich allein „Helges Treue" und „Die Jagd des Moguls", jene sechs-, diese zehnzeilig, nach den Schematen aa | b ‖ cc | b und aa | bb | c ‖ dd | ee | c gereimt. Kurzum: seine „Romanzen"-Form sticht im grofsen und ganzen durch eine schöne Einfachheit hervor; sie erweckt nicht den Eindruck ermüdender Eintönigkeit. Sein feines Verständnis für formale Effekte und seine urkräftige Fähigkeit, die schwierigsten Reim- und Rhythmenkünste wie im Spiele zu meistern, vermochten ihn nicht auf Abwege zu führen. Hier vor allem wollte er frei und voll sein poetisches Können entfalten. Daher durfte er sich und sein Publikum nicht durch ein blendendes Äufsere von der inneren schlichten Schönheit ablenken.

Seine brillante Technik drängt sich auch dem flüchtigen und ungeübten Betrachter am handgreiflichsten in der eigentlichen Lyrik auf. Nach dem Vorangehenden braucht es nur noch angedeutet zu werden, wie vorzüglich er gerade in den komplizierten, selbsterfundenen Formen Reim, Rhythmus und Vers zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen versteht, so dafs der Stimmungston des Gedichtes durch das Exterieur zum reinsten Ausdruck gelangt. Keck tanzt und wirbelt in anmutig schillerndem Gewande — ein Symbol für das Moussieren

---

[1]) Nach Dönniges — „Altschottische und altenglische Volkslieder" S. 229 — die spätere, monoton klingende Form des englischen Volksliedes.

[2]) Man darf den 1. und 3. Teil des „Elfenringes" auch mit der Strophe der deutschen Volksballade „Der Tannhäuser" in Zusammenhang bringen: „Wunderhorn" I, 125.

des Weines — das „Champagnerlied". Unruhig und aufgeregt flackert die „Streitlust" mit ihren kürzeren und längeren, scharf zusammenklingenden Versen empor. „Erste Meerfahrt" veranschaulicht mit ihren wiegenden und wogenden, gleitenden Reimen ebenso sehr die Wellenbewegung des Meeres wie die weithinschweifende Sehnsucht des Liebenden. „Mein altes Rofs" versinnlicht in seinem strammeren, stürmisch auftretenden und weiblich austönenden Gange zugleich den Galopp des Pferdes und des Herzens wilde Wehmut. Andere, strophisch langgestreckte Erotika — „Kennt ihr mein Lieb?", „Du bist sehr schön" — rauschen in majestätischer Fülle, ein Abglanz der gefeierten Dame. Markig und gigantisch grofs schreitet „Germania" mit dröhnendem und doch feurig beschwingtem Fufse.

Schliefslich giebt auch die Extensität der Strachwitzischen Dichtungen zu denken. Die Anzahl der Strophen, welche der Autor zu einem Gedichtganzen vereinigt, schwankt — als Normalstrophe die vierzeilige genommen — zwischen zwei und dreifsig Strophen. Mit seinem zunehmenden Alter, seinem steigenden Lebens- und Anschauungsreichtum schwillt auch die strophische Menge. Der Cyklus „Den Frauen" überragt „Ein Dutzend Liebeslieder" im Durchschnitt fast um das Doppelte des Umfanges. Nur die eigentlich lyrischen Gesänge des „Nordlandes" excellieren durch ihre liederartige Gedrungenheit. Die erzählenden Dichtungen dieses Abschnittes und die „Romanzen und Historien" gewinnen im Verhältnis zu den „Romanzen und Märchen" etwa um ein Drittel der äufseren Masse. Zwischen Strachwitz' Lyrik und episch-lyrischer Poesie vergröfsert sich die Kluft schon durch ihre stark divergierende formale Ausdehnung. In seinen letzten Gedichten, in denen die Darstellung subjektive Stimmungen und objektive Zustände umfafst, hat er glücklich eingelenkt. Räumlich steht „Venedig" in der Mitte zwischen den „Liedern" und „Neuen Gedichten". Die durchaus angemessene Extensität befördert die Intensität dieser Strophen.

In der Hauptsache war der Dichter also auf Kürze bedacht. Möglichst in einem Anlaufe suchte er sein Thema zu bewältigen. Fast nur erzählende oder stark reflektierende

Dichtungen hat er hie und da, wie es auch in der englisch-schottischen Volkspoesie üblich ist,[1]) in zwei oder drei Abschnitte zerlegt (S. 92, 122, 267, 309, 353; S. 128, 243, 291, 301). —

Strachwitz' Ausdruck hat, wie ein definitiver, abschätzender Rückblick lehrt, allenthalben gewisse Eigentümlichkeiten aufzuweisen. Seinen poetischen und sprachlichen Stil hatte der Dichter allmählich fortzubilden und zu bereichern. Dagegen war er formal fast von Anfang an fertig.[2]) In dem Felde der Form ist er anerkanntermafsen manchmal zu klassischer Vollendung vorgedrungen.[3]) Man gewahrt es oft mit Freude, dafs sich hier „in gebundenen Worten ein ungebundener Geist" offenbart.[4]) Strachwitz steht in vielen Stücken weder Rückert noch Platen in formaler Treffsicherheit nach; nur hat er minder häufig als jene älteren Gröfsen durch mannigfache, überraschende Verskünste zu glänzen gesucht. Keineswegs sehnte er sich nach dem Rufe eines akademischen Poeten. „Der ist ein Meister, der die Form bemeistert" (S. 156_{11}), erklärte der „Erwachende". Der Reifere wandte zur reineren Durchführung der Einheit von Stil und Stoff dem Gehalt seiner Dichtung gesteigerte Sorgfalt zu.

10. Einteilung seiner Poesie.

Die einzelnen Gedichte versah Strachwitz meist mit einer knapp charakterisierenden Überschrift. Ohne Titel liefs er — im Hinblick auf die Form — gleich Rückert und Platen

---

[1]) Zweiteilig ist z. B. die ältere „Chevy-chase", dreiteilig „Adam Bell, Clym of the Clough, and William of Cloudesly" („Reliques" S. 111) abgefafst worden.

[2]) Schon sein frühestes Gedicht soll — nach dem „Biographischen Denkmal" — „hinsichtlich des Versmafses durchaus tadellos" ausgefallen sein.

[3]) Besonders haben seine Sonette Anerkennung gefunden. L. Böhme („Zur Würdigung Platens" S. 28) nennt Julius Grofse, Julius Schanz, Strachwitz, die „mit Glück" Platen in der Sonettdichtung nacheiferten. Gottschall reiht in seiner „Poetik" I, 273 den Dichter an Platen, Herwegh, Geibel. Heinrich Welti stellt ihn in der flüchtigen Aufzählung neuer Sonettisten zwischen W. von Humboldt und Immermann: „Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung". Leipzig 1884. S. 231.

[4]) Platens Werke I, 148, Motto.

namentlich die „Reime aus dem Süden und Osten", von diesen vor allem die Sonette; mit Rücksicht auf den Inhalt — vorzüglich nach dem Vorbild Heines — manche Erotika. Ganze Gedichtgruppen faſste er vorwiegend unter dem groſsen, allgemeinen Gesichtspunkte der innern Verwandtschaft zusammen. Eine verstandesmäſsige Scheidung seiner Poesie hat er sich nicht angelegen sein lassen. Ihn leitete das Prinzip künstlerischer Anordnung. Innerhalb der von ihm aufgestellten vier, beziehungsweise acht Abschnitte suchte er stilistisch nach jeder Seite hin, formal wie inhaltlich, im Vortrag wie in der Anschauung, eine möglichst starke Mannigfaltigkeit zu erreichen.[1]) Insbesondere zeichnete er das „Nordland" dadurch aus, daſs er fast regelmäſsig auf ein lyrisches Reiseerlebnis in dem nordischen Meere eine Erzählung aus dem Leben der nordischen Helden vergangener Zeiten folgen lieſs. In den letzten Stücken dieses Cyklus nimmt er an den objektiven Vorgängen mit seiner Person unmittelbar Anteil: demnach fallen an dieser Stelle die beiden Arten verschiedener Darstellung zusammen. Mit Hilfe eines Prologs, Epilogs, bez. eines Gedichtes, welches einen Abschluſs bedeuten kann, knüpfte er hier wie in den anderen Gruppen ein festes Band. So geht die zweite Sammlung Strachwitzischer Dichtungen auf eine „Romanze" aus, die eine ihrer Grundstimmungen zum kräftigen Ausdruck bringt. Dem Prolog schickte der Autor — ausgenommen „Ein Dutzend Liebeslieder" — ein kurzes Motto voraus.[2])

Die kritische Betrachtung seiner Gedichte erfordert eine strengere Einteilung.

Seine Dichtung, subjektive und objektive Lyrik, zerfällt in „Lieder"- und „Romanzen"-Poesie. Erstere läſst

---

[1]) Wie die Droste fürchtete Strachwitz die Monotonie der Anordnung: Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking, „Briefe". Leipzig 1893. S. 245.

[2]) In den „Liedern" giebt er als Motto, wie es Goethe, Platen, Chamisso thaten, eigene Verse, in den „Neuen Gedichten" nach dem Beispiel Chamissos, Heines, Scotts, Byrons Citate aus fremden Werken. Auch einzelne Gedichte hat er, wie vor ihm z. B. Freiligrath, mit einem derartigen einleitenden Wort ausgestattet.

sich wiederum zerlegen. Je nachdem sich das Gefühl des Künstlers auf eine gröfsere oder kleinere Welt erstreckt, darf man sie in drei oder vier Gruppen anordnen: in Freiheits- und Vaterlands-, Natur-, Geselligkeits- uud Liebespoesie.[1])

Die freiheitliche und erotische Lyrik bilden die Gipfel seiner Schöpfungen.

---

[1]) Strachwitz' Poesie über Poesie ist bereits früher (S. 17 f.) erörtert worden.

II.

Strachwitz' eigentliche Lyrik.

1. Lyrischer Stil.

Wie Strachwitz' Leben, bietet sich seine Lyrik dem kritischen Betrachter in drei Phasen dar.

Bekanntlich versteht sich der „Erwachende" besser auf allgemeine als auf individuelle Beobachtungen. Es waltet in der Jugendepoche des Dichters trotz aller unklaren, überschwänglichen Begeisterung etwas verstandesmäſsig Vollbewuſstes. In den Liebesliedern herrscht eine innigere Verknüpfung der aufgereihten Bilder, noch mehr in den „Reimen", speziell, vorzüglich von der Form bedingt, in den Terzinen. Doch schon in den „Vermischten Gedichten" fallen einige Stücke auf, in denen der Verfasser seine Erlebnisse auf dem Wege rasch fortrückender Handlung vorführt. Er bringt hier allemal Rittscenen zur Anschauung (S. 47, 58, 71, 76).

Der reifere Autor bewährt sein Talent vor allem in der frischen Aufnahme reger, aufeinander folgender Momente.

In seiner letzten Periode entwirft Strachwitz mit Vorliebe bestimmte, ausgeführte Gemälde, deren einzelne Teile er fein harmonisch komponiert, so daſs ein wirklich machtvoller Stimmungston aufkommen kann. Selbst da, wo sich der vorgeschrittene Künstler gedankenmäſsig in Bildern äuſsert, erzielt er nunmehr eine viel intensivere Steigerung als ehedem. Jetzt erst bethätigt er seine poetische Kraft mit zwingender Gewalt, die Kunst, in die groſse Welt die eigene Welt hineinzuversetzen, die Schöpfung mit dem eigenen Gefühl zu erfüllen,

der äufseren Umgebung den Stempel seiner Persönlichkeit aufzuprägen. Seine Reflexion, das Vergleichen des Sonst und Jetzt, Innen und Aufsen, Hoch und Tief ist in dieser Periode nicht mehr Ungeschick, Mangel an eigentümlichen Erfahrungen, sondern innere Notwendigkeit. Er verkündet nicht mehr allgemeine Lehrsätze, sondern individuelle Lebensweisheit. Und in die von Platen gebrandmarkte „Reflexionsepidemie“ [1]) ist er auch jetzt nicht hineingeraten.

Der Erwachende wie der Erwachte tritt mit seiner Person direkt vor sein Publikum. Die Rollenlyrik, seit Goethes „Schäfers Klagelied“ und „Jägers Abendlied“ bis auf Geibels „Zigeunerbuben im Norden“ [2]) und noch später in der deutschen Litteratur sehr beliebt, war nicht seine Sache. Überhaupt hatte sein lyrischer Stil etwa mit dem proteusartigen Charakter des Rückertschen nichts gemein.

Wohl hat er nach seiner eigenen Bezeichnung nur einen Hymnus und zwei Oden geschaffen (S. 60; 175; 180). Aber nicht blofs den Chorstrophen des „Kodrus“, sondern auch „Jo! Ich preise dich, Evius“ und insbesondere der „Germania“ haftet das Gepräge der „Lyrik des Aufschwungs“ an. [3]) Wird doch eine ganze Reihe seiner lyrischen Gedichte unverkennbar von echtem Odenpathos getragen! Der Dichter neigt eben dazu, sein Objekt anzusingen. In seinem Objekt ist er sehr selten rein aufgegangen; meistens ist er vor ihm anschauend stehen geblieben. Er bespricht seinen Gegenstand, aber er spricht ihn nicht unmittelbar aus. So steht er in schroffstem Gegensatz zu dem weichlich verschwommenen Gefühlsdusel der Romantiker. In der Abkehr von ihrem schwankenden Wesen ist er wie so viele Poeten der dreifsiger und vierziger Jahre, gedrängt von der Gegenströmung der freiheitfordernden Programmlyriker, und mindestens ebenso sehr von seinem ausgesprochen

---

[1]) Platens Werke I, 528, 4. Gelegenheitsgedicht.

[2]) Geibels „Gedichte“, 28. Aufl., Berlin 1852 [c], S. 38. Vgl. ferner in Uhlands „Gedichten“: S. 18 „Schäfers Sonntagslied“, S. 32 „Jägerlied“, „Des Hirten Winterlied“, in Eichendorffs „Gedichten“: S. 11 f. „Der wandernde Musikant“ (1—6), S. 26 f. „Der verliebte Reisende (1—10).

[3]) Vischers „Ästhetik“ III, 5. Heft S. 1342 f.

männlichen Geiste, entschieden zu weit gegangen.[1]) Besonders seinen Liedern fehlt die „Gewalt der dunkel verzitternden Tiefe",[2]) das zarte Weben des spezifisch Lyrischen, das die Lieder eines Goethe, Heine, Eichendorff, Mörike auszeichnet. Selbst der Bewunderer Strachwitzischer Poesie mufs es sich eingestehen: wirkliche Lieder hat dieser Dichter nur ausnahmsweise produziert. Zum Liede mangelte ihm die Dreieinigkeit der Unmittelbarkeit, der Schlichtheit und Leichtigkeit. Diesen Mangel gewahrt der Leser am deutlichsten bei der Lektüre seiner Liebeslyrik. Seine Lieder fordern bei aller Klangfülle nur in wenigen Fällen zur Komposition heraus. Es dringt bei ihm alles zu üppig oder zu gewaltsam hervor. Er deutet nicht an, sondern er deutet aus; er redet oder schildert so viel, dafs der Musik wenig oder nichts zu thun übrig bleibt. Dem Volksliede hat er in diesem Genre zu seinem Schaden nichts abgelauscht. Am lyrischesten hat er sich denn auch gerade in seinen kunstvollsten Schöpfungen erwiesen.

Zu seinen naivsten Liedern, wenn es nicht gar das naivste darstellt, gehört die „Heimkehr". Mit der einfachen Volksweise, die namentlich in dem ansprechend konservativen Abschlufs ihren Ausdruck findet, vereinigt sie — vorwiegend in ihrer Mittelpartie — die echt Strachwitzische Verve. Ihr Inhalt setzt sich aus den drei Hauptgebieten seines lyrischen Empfindens gleichmäfsig zusammen:

Vaterland, Natur, Liebe.

2. Freiheits- und Vaterlandspoesie.

„Die Freiheit ist der neue Ahasver!"[3]) Mit Wort und Schwert durchwanderte sie fast die ganze erste Hälfte des

[1]) Fontane in „Von Zwanzig bis Dreifsig" S. 483 bemerkt von den „Tunnel"-Gedichten der vierziger Jahre: „Sie sind alle männlichen Geistes, ... aber sie haben mit alleiniger Ausnahme der Strachwitzischen Gedichte nichts — oder doch zu wenig — von jenem dem Ohr sich Einschmeichelnden, ohne das es für mein Gefühl keine Lyrik giebt." Das Ohr hat dieser Dichter allerdings immer vollauf befriedigt.

[2]) Vischers „Ästhetik" III, 1355.

[3]) „Gedichte" von Karl Beck. Berlin 1844. S. 29.

vorigen Jahrhunderts. Auf dieser ruhelosen Wanderung aber hat sich ihr Wesen oft stark gemodelt.[1])

Die politische Lyrik der Freiheitskriege richtete ihre Spitze vornehmlich gegen den auswärtigen Feind. Der Sang der Körner, Schenkendorf, Arndt, Rückert betrieb Deutschlands Erlösung aus schmählicher Fremdherrschaft. Der zweite Pariser Friede brachte den deutschen Staaten die politische Selbständigkeit. Aber nun regte sich der Geist einer neuen Zeit. Die neue Zeit verlangte auch nach innerer Freiheit. Das Volk wünschte an der Fürstenmacht thätigen Anteil zu nehmen; Volk und Fürsten sollten gemeinsam das oberste Regiment führen. Das „L'État c'est moi" des Absolutismus sollte gestrichen werden.[2]) Und also geschah es: mit den Tagen des Wiener Kongresses erstand eine revolutionär politische Lyrik. Seit dem Anfang der dreifsiger Jahre, geweckt durch den Aufruhr der französischen Julirevolution, besonders glänzend durch die Österreicher A. Grün und später durch Karl Beck vertreten; und noch mächtiger seit dem Anfang der vierziger Jahre, äufserlich an den Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. von Preufsen geknüpft, am hervorragendsten durch Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben, Herwegh und Freiligrath[3]) repräsentiert, staute sich eine verhängnisvolle Sturmflut

---

[1]) Vgl. über den Begriff der „Freiheit" jener Jahre wie über die Zeit von den Freiheitskriegen bis 1840 Paul Trägers Darstellung: „Die politische Dichtung in Deutschland". Berlin 1895.

[2]) Vgl. Heinrich von Sybel: „Die Begründung des Deutschen Reichs durch Wilhelm I.". München und Leipzig 1889. I, 58 „Die reichsständische Verfassung in Preufsen".

[3]) Ich führe selbstverständlich in dieser Skizze nur die bedeutendsten Poeten an. Es erschienen von Franz Dingelstedt: „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" [anonym] Hamburg 1840, [neue] „Gedichte" Stuttgart und Tübingen 1845; von August Heinrich Hoffmann: „Unpolitische Lieder", 2 Bde. Hamburg 1840, 41, „Deutsche Lieder aus der Schweiz" Zürich 1843, „Deutsche Gassenlieder" Zürich und Winterthur 1843, „Deutsche Salonlieder" ebenda 1845; ferner bis 1849 in Darmstadt, Leipzig, Braunschweig: „Maitrank", „Hoffmannsche Tropfen", „Texanische Lieder", „Schwefeläther", „Diavolini", „37 Lieder für das junge Deutschland", „Zwölf Zeitlieder", „Spitzkugeln". Eine Auswahl dieser Zeitgedichte enthalten Hoffmanns „Gesammelte Werke", 8 Bde. Berlin 1890, Band 4, 5. Herwegh

demokratischer und selbst republikanischer Tendenzpoesie an. Im Gefolge der französischen Märzrevolution 1848 brach der lang erwartete „Völkerlenz" auch über Preufsen und selbst über den Staat Metternichs herein; er brachte den Deutschen von der Spree bis zur Donau die ersehnte Volksvertretung. Mit diesem Erfolg hat die wilde Zeit- und Streitpoesie ihr ursprüngliches und eigentliches Ziel erreicht. In den windstillen Tagen der Reaktion verlief sie spurlos im Sande.[1])

„Im Grunde genommen," bemerkt Gustav Karpeles über die Litteratur des 4. Dezenniums, „waren alle Dichter jener Zeit politische Lyriker, weil keiner von ihnen sich der Macht der neuen Ideen entziehen konnte, weil jeder von ihnen zu den grofsen Fragen, welche das Leben des Staates und der Gesellschaft erfüllten, Stellung zu nehmen genötigt war."[2])

Auch Strachwitz wurde zu der politischen Lyrik hingedrängt. Wie die Affaire Heine contra Börne zeigte, stellte man damals den Charakter über das Talent.[3]) Freiligrath sollte sein später viel citiertes Wort: „Der Dichter steht

---

gab aufser den zwei Bänden der „Gedichte eines Lebendigen" „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz" Zürich 1843 heraus (darin 5 eigene Gedichte). Freiligrath veröffentlichte: „Mein Glaubensbekenntnis, Zeitgedichte" Mainz 1844; „Ça ira. Sechs Gedichte" Herisau 1846; „Neuere politische und soziale Gedichte", 2 Hefte, Köln 1849, Düsseldorf 1851.

[1]) Um nur zwei Bücher verschiedener Zeiten einander gegenüberzustellen: Gottschalls „Barrikadenlieder", Königsberg 1848 — Julius Sturms „Fromme Lieder", Leipzig 1852.

[2]) „Allgemeine Geschichte der Litteratur" II, 638.

[3]) Das Buch „Heinrich Heine über Ludwig Börne", Hamburg 1840, wurde von dem Rezensenten der „Zeitung für die elegante Welt" (5. September 1840 No. 174), J. Kaufmann, als Stümperei an den Pranger gestellt. Heine habe nunmehr seine Heimat verscherzt — „Das kann ich dir im Namen der deutschen Jugend sagen". Heine liefs wegen der Angriffe, die sein Pamphlet von allen Seiten erntete, in dem „Atta Troll" (Hamburg 1847, in den „Werken" II, 345 f.; vgl. auch die Vorrede: II, 352, 353) zum Schlusse im 24. Kapitel II, 415 seinem Tendenzbären das Lob erteilen: „Kein Talent, doch ein Charakter". — Ohne die Überschätzung des Charakters auf dem Gebiete künstlerischer Leistungen hätte z. B. eine Luise Otto niemals das Ansehen einer wirklichen Dichterin erringen können: „Lieder eines deutschen Mädchens", Leipzig 1847, teilweise wieder abgedruckt in „Meinem Lebensgang", Leipzig 1893.

auf einer höhern Warte Als auf den Zinnen der Partei"[1]) durch die That aufs schlagendste selber widerlegen. Die Zeit verlangte ehrlichen, offenen Meinungsaustausch; ein Poet, der gehört werden wollte, mufste unbedingt Farbe bekennen.[2]) Strachwitz wurde durch sein leidenschaftliches und selbstbewufstes Wesen wie sein Gewissen ohnehin dazu herausgefordert, in das Geschick seiner Epoche einzugreifen. War doch die Losung des „Erwachenden" energische Bekundung seines Willens um jeden Preis. Aber sein Selbstbewufstsein war zu voll ausgeprägt, als dafs er sich hätte zu einseitiger Tendenzmacherei bequemen können. Er kann nicht als Interpret von Gemeinschaftsgefühlen gelten wie z. B. Herwegh oder Freiligrath. Selbst wo er sich mit den nationalen Gütern und Hoffnungen beschäftigt, hat er sich nicht unumwunden den Empfindungen der grofsen Masse untergeordnet. Der grofsen Masse, dem beschränkten, kleinlichen Bürgertum hat er sogar andauernd die Thür gewiesen. Wie Lenau[3]) vor einem Jahrzehnt, wird er von individuellen Interessen geleitet. „Den Gott im Busen darf kein Schlagwort stören, Ich folge meinem Stern und geh' allein"[4]) — wie Geibel dachte auch

---

[1]) „Aus Spanien" Str. 9, zuerst im „Morgenblatt" vom 30. November 1841 No. 286, dann in dem „Glaubensbekenntnis" S. 3 abgedruckt. Damals entbrannte eine heftige Fehde für und gegen die Partei. In dem „Morgenblatt" erschienen 2 Streitgedichte: am 2. Mai 1842 No. 104: „Epistel an Ferdinand Freiligrath. In Erwiderung auf sein Exoriare" von Fr. Funk, und am 24. Juli 1847 No. 176: „Partei. An Georg Herwegh" von H. Stieglitz. Herwegh hatte Freiligrath in einem Gedichte „Die Partei" („Gedichte eines Lebendigen" II, 61) geantwortet.

[2]) Mörike, der sich allein als Künstler in Goethescher Weise aussprach, wurde in den vierziger Jahren fast völlig überhört: das hat sein Landsmann und Verehrer Fr. Th. Vischer in seinem ersten Aufsatz über die „Gedichte eines Lebendigen" zugeben müssen: „Lenz, Lerchen, Liebe und Wein sind matt geworden" („Kritische Gänge", Tübingen 1844, II, 282 f.).

[3]) Lenaus 1. Ausgabe der „Gedichte": Stuttgart und Tübingen 1832.

[4]) „Gedichte" von Geibel S. 262 V. 7, 8. Strachwitz hätte auch vollkommen unterschreiben können, was Geibel am 20. März 1842 einer Freundin in Prosa über Tendenzpoesie geschrieben hat (Goedekes Geibel-Monographie S. 235): „Die Gesinnung, und wenn es die grofsartigste und herrlichste wäre, macht den Dichter nicht. . . Für Tendenzen kann ich mich nicht begeistern, ich kann keine Stoffe suchen, um dies oder jenes auszusprechen."

Strachwitz. Namentlich zu Beginn seiner Zeitdichtung kämpfte er für die eigene Freiheit und für allgemein menschliche Werte; es war ein Kampf, den die freiheitliche Strömung seiner Tage schürte, nicht aber im Kern erzeugte. Diese Zurückhaltung entsprang bei dem Jüngling freilich auch aus dem Umstande, daſs ihm von den Worten und Werken der neuen deutschen und römischen Politik höchstens die Oberfläche zu Gesicht kam. Doch auch der Gereifte knüpfte nicht an feste Verhältnisse, Tagesereignisse, Zeitgenossen an. Auf diese Art gerieten seine Zeitgedichte, wo sie sich mit breiteren Lebensschichten beschäftigten, oft noch allgemeiner und unbestimmter als die seiner Partner. Andrerseits kam es seiner Kunst zu gute, daſs er nicht die prosaischen Forderungen des Liberalismus und Radikalismus versifizierte. Der Ruf nach Konstitution und Preſsfreiheit, nach Abschaffung der Zensur fand in seiner Lyrik keinen Widerhall.

Bei aller Unbestimmtheit in den Umrissen und trotz gewisser Schwankungen seiner freiheitlich-patriotischen Dichtung steht eines unwandelbar fest: sein Verhältnis zu seinem engeren und weiteren Vaterlande.

Der Dichter ist in schroffem Gegensatz zu seinem Landsmann Karl von Holtei[1]) nirgends für seine eigentliche Heimat eingetreten. Ebenso wenig wie den Schlesier erkennt man in seiner Poesie den Preuſsen. Strachwitz strebt „in das Weite“: er will nur ein Deutscher unter Deutschen sein. Und sein Streben geht nicht darüber hinaus. Kosmopolitische Träume, wie solche von Grün, Dingelstedt, Herwegh u. a. ausgesponnen wurden, wuſste er sich nur in seiner Jugend ausnahmsweise zu suggerieren.

Diese reine deutsche Gesinnung beruht auf guten Gründen. Gewiſs war Strachwitz während seiner Schuljahre in den einstmals heiſs umstrittenen Festungsstädten Glatz und Schweidnitz auf manche ergreifende Reminiscenz aus dem siebenjährigen Kriege gestoſsen. Der Knabe pflegte den Geburtstag Friedrich Wilhelms III. durch eigene Carmina zu ver-

[1]) Vgl. Holteis „Schlesische Gedichte“, Berlin 1830; 2. Auflage 1850 (niederschlesische Mundart).

herrlichen (L. B. S. 6), und den „Erwachenden“ hätte der schöngeistige Romantiker auf dem Thron, zu dem Platen und Platens Schüler Herwegh, Geibel u. a. mit Bewunderung emporblickten,[1]) für Preufsen- und Hohenzollerntum begeistern können. An seinem eigenen ersten Geburtstage war kaum ein halbes Jahrhundert darüber verflossen, seitdem der Hubertusburger Friede Schlesien endgültig an die preufsische Monarchie gefesselt hatte. Die Erinnerung an die Habsburger, freilich verdunkelt durch die übermächtige Herrschergestalt Friedrichs des Grofsen, war in den Gemütern noch nicht eingeschlafen; sie lebte zumal in dem katholischen Oberschlesien fort,[2]) und die Familie Strachwitz hatte die Beziehungen zu dem österreichischen Kaiserhause keineswegs abgebrochen (L. B. S. 4). Überhaupt fühlte sich Schlesien damals weit mehr als ein Glied eines allgemein deutschen Verbandes denn des preufsischen Staates, und suchte, vielleicht auch in dem dunkeln Bewufstsein, dafs sein Deutschtum einst aus einer ganzen Reihe von deutschen Stämmen emporgeblüht sei,[3]) Arndts Mahnung „Das ganze Deutschland soll es sein“ nach Kräften hervorzukehren.[4]) Diese Verhältnisse in Hof und Heimat mufsten Strachwitz' Patriotismus zum Nachteil der letzteren aus-

---

[1]) Gedicht von Platen: „An einen deutschen Fürsten“ (den Kronprinzen) 1831 in den „Werken“ I, 103; von Herwegh: „An den König von Preufsen“ 1841 (Anknüpfung an Platens eben citiertes Polenlied) in den „Gedichten eines Lebendigen“ I, 120 — die spätere Epistel „Auch dies gehört dem König“ II, 185 schlägt freilich eine niedere, schärfere Tonart an; von Geibel: „An den König von Preufsen“, Dezember 1842, in Geibels „Gesammelten Werken“, 8 Bde., Stuttgart 1883, I, 226. Eine stattliche Anzahl „Oden und Festgesänge“ hat auch z. B. Strachwitz' Landsmann August Kopisch, in der Ode wie die vorigen Platens Jünger, bereits seit dem Ende der zwanziger Jahre an Friedrich Wilhelm gerichtet: in seinen „Gesammelten Werken“, 3 Bde., Berlin 1856, II, 3 f.

[2]) Laubes „Schriften“ I, 187.

[3]) „Über deutsche Dialektforschung“ S. 16; August Kahlert: „Schlesiens Anteil an Litteraturgeschichte“, Breslau 1835, S. 14.

[4]) Freilich wurde das Jubiläum des hundertjährigen Einrückens Friedrichs II. in Schlesien (15. Dezember 1740) in den schlesischen Provinzialblättern prunkvoll gefeiert: vgl. die „Zeitung für die elegante Welt“ 1841 No. 8. Der schlesische Korrespondent dieses Blattes bemerkt zu dem Beckerschen Rheinliede (1840 No. 214): es sei „nun wohl ziemlich im übrigen

schlagen lassen. In Anbetracht des damals waltenden Partikularismus in den deutschen Kleinstaaten richtete er sein Augenmerk um so lieber auf ein hohes, ideal geschautes Alldeutschland.

Für dieses Ideal enthusiasmierte sich bereits der jugendliche Verfasser der „Gepanzerten Sonette".

a. Gepanzerte Sonette.[1]

Wie schon der Titel andeutet, hat sich Strachwitz in den „Gepanzerten Sonetten" an Rückerts „Geharnischte Sonette"[2]) angelehnt. Ein Zusammenhang mit K. Becks „Nächten", deren Beinamen „Gepanzerte Lieder" der Autor in seinen „Gedichten" zur Überschrift des ersten Abschnittes erhob, dringt nirgends durch.[3]) Vielmehr weht in dieser Lyrik eine Stimmung, wie sie in einem poetisch beanlagten Jüngling jener Epoche die Lektüre burschenschaftlicher Poesie hervorbringen konnte; der Geist und Ton des Arndtschen „Vaterlandsliedes"[4]) hat sie durchzogen. Neben den Sängern der Freiheitskriege haben aber auch A. Grüns Dichtungen, speziell „Der letzte Ritter" („Anastasius Grün" V. 9), in ihr flüchtige Spuren hinterlassen. Gleich diesem verehrten Meister suchte der junge Strachwitz den Schlaffen im Lande ein Straflied zu

---

Deutschland verhallt; in Schlesien aber wird man sich noch lange daran lahm spielen und heiser singen. Wo es gilt, den deutschen Vetter Michel zu vertreten, ist man hier unermüdlich". Natürlich hatten auch die Schweidnitzer Gymnasiasten sich jenes Liedes bemächtigt (L. B. S. 11).

[1]) Ihnen dürfen auch die „Lichtgedanken bei Nacht", „Dann erst" und andere, verwandte „Jugenddichtungen" angereiht werden.

[2]) Zuerst erschienen in den „Deutschen Gedichten", Stuttgart 1814, pseudonym von Freimund Raimar, in den „Ges. Gedichten" II, 3 f. (No. 1—32). Hinzu kommen: „Vorklänge zu den geharnischten Sonetten" in den „Aprilreiseblättern" II, 167 f. (No. 32—45) und „Zu den geharnischten Sonetten, ungedruckt gebliebene", II, 174 f. (No. 46—57).

[3]) Mit dem studentischen Philisterhaſs und der wilden Freiheitsschwärmerei dieses Börne-Verehrers, der, voll flammender südlicher Farbenglut und Bilderfülle, gesättigt mit alttestamentlichen Nachklängen, einherzog, konnte Strachwitz wohl sympathisieren. Für Becks „junges Palästina" („Gedichte" S. 45 f.) aber mochte sich der junge Edelmann schwerlich erwärmen.

[4]) In Arndts „Gedichten". Berlin 1860. S. 212.

singen. Wie der Held des Grünschen Romanzenkranzes, der scheidende Kaiser Max, für den „Sonnenflug" des Gedankens glüht, so schwärmt auch der Dichter der „Gepanzerten Sonette" für Gedankenfreiheit. Die Form dieser „Jugenddichtungen" weist allerdings am deutlichsten auf Rückerts Sonette zurück.

Bereits Platen hatte den Verfasser der „Geharnischten Sonette" als den ausgezeichnetsten deutschen Sonettisten gepriesen, würdig, sich an Petrarca und Camoëns anzuschliefsen.[1]) Dieses Lob mag Strachwitz, wenn nicht für jene Poesie entzündet, so doch in seinem Wohlgefallen an ihr bestärkt und zur Nachfolge gereizt haben. Schon in der Triebfeder und dem eigentlichen Gegenstande mufste der jugendliche Anfänger hinter dem gereiften Künstler zurückstehen. Rückert dichtete seine Verse unter dem Eindruck der glorreichen Kämpfe gegen den ersten Napoleon. Seine Poesie spiegelt eine hochbewegte und hochbegeisterte Zeit wieder; anfeuernd und zürnend, grimmig spottend und mannhaft betend rüttelt sie sein Volk zur intensiven Anspannung der physischen und sittlichen Kräfte empor, um Schritt auf Schritt die glänzenden Erfolge deutscher Tapferkeit und Opferfreudigkeit zu begleiten.[2]) Strachwitz lebte dagegen in einer ohnmächtigen, mürrischen Friedenszeit, in welcher die Obrigkeit Ruhe als die erste Bürgerpflicht ansah. Er konnte gleich den andern zeitgenössischen Lyrikern nur Thaten wünschen, aber keine verherrlichen.[3]) Rückert, von heftigster seelischer Empörung erfüllt, geht in Ausrufen und Fragen[4]) antreibend und beschwörend vor; seine Rede marschiert wirklich wie geharnischt einher, in kurzen, wuch-

---

[1]) Platens Werke I, 149 No. 2.

[2]) Vgl. „Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal." Von C. Beyer. S. 77.

[3]) In diesem Sinne sang K. Beck: „O denket nicht vom Lied gering. . . Sein Silbenfall, sein Bilderschwung Sind unterdrückte Thaten": Sterns „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung" S. 370.

[4]) Rückert beginnt gern mit einer direkten Frage oder Rede an eine wirkliche oder fingierte Persönlichkeit, an einen Einzelnen oder an eine Mehrheit: No. 3—9, 11, 16—18, 20, 24, 27, 29; 35—40, 42, 43, 49—57; Strachwitz: No. 1, 3, 7, 11.

tigen Sätzen und abgebrochen hervorgestofsenen, energischen Redeformeln.[1]) Strachwitz wird mehr von äufserlichem Sturm und Drang fortgerissen; junger Most schäumt über. Den Panzer macht sein wilder Ausdruck im einzelnen; er wölbt den Satzbau in klangvoller Breite. An die straffe, rhetorische Gruppierung der Gedanken, durch welche sich Rückert hervorthut,[2]) wie an die Macht seiner sprachlichen Form kann Strachwitz nicht heranreichen. Der verschiedene Anlafs und Untergrund der „Geharnischten" und „Gepanzerten Sonette" offenbart sich selbst in geringfügigen Bindegliedern. Rückert eröffnet die Terzette, in denen das Facit aus den vorangehenden Quartetten gezogen wird, gern mit einem „Auf", „Auf denn", Strachwitz ebenso charakteristisch mit der Konjunktion „Denn".[3]) Dort erschallt feuriger Streitruf, hier wird eine trotzige Begründung vorgebracht. Die trotzige Begründung läuft am Ende gewöhnlich auf eine recht allgemein gehaltene oder allbekannte Moral hinaus.

Wie Rückert ein Sänger von Helden sein möchte (S. 170 No. 38 V. 12), so möchte Strachwitz „hell die Ritterharfe schlagen" (No. 4 V. 7). Aber während der Ältere an die Ritter seiner Zeit eine kernige Ansprache hält (S. 6 No. 6), träumt sich der Jüngere sentimental angehaucht in ein romantisches Mittelalter hinein. Statt lebende Bilder zu stellen, redet er von farblosen Träumen. Wenn Rückert nur für die Damen Borussia, Russia, Hispania, Suecia, Dania oder für die Freiheit und Viktoria[4]) inniges Interesse übrig hat, widmet sich Strachwitz vorübergehend auch seiner subjektiven

[1]) Daher urteilte Fouqué mit Recht: diese Gedichte atmen „beinahe dramatisch entzündetes Leben"; sie tragen „selbst in ihrer Form die echte deutsche Stahltracht des Harnisches" (Zeitschrift „Die Musen", Berlin 1814, S. 454 f.).

[2]) Vgl. „Geharnischte Sonette" No. 3, 5, 7, 10, 18, 22, 23, 29, 40, 43, 48. Wie dürftig sind dagegen die „Gepanzerten Sonette" ausgestattet: No. 1, 2, 11! Wo Strachwitz (No. 4) die Alltäglichkeit blofs „brechen" möchte, da wünscht Rückert die Matten und Versumpften von einem flammenden Wetter zermalmt (No. 7).

[3]) Bei Rückert „Auf" etc.: No. 1, 10, 11, 13, 17—19, 27, 29, 41; „Denn": No. 11, 20, 26, 52, 55. Strachwitz hat mit „Auf" nur eine Zeile in einem Sonett der „Reime" eingeleitet: S. 154_9.

[4]) No. 9, 10, 19, 29, 43.

Minne. Beide aber vereinigen ihre Stimme in der lauten Mahnung zu tüchtiger Männlichkeit und in dem beherzten Aufblick zu Gott.

Kurzum: bei Strachwitz steht nicht die Gegenwart, sondern die Vergangenheit, nicht der Krieger, sondern der Sänger, nicht der Kampf, sondern das Lied, nicht das Thun, sondern die Gesinnung im Mittelpunkte des poetischen Lebens. Sein „Liedersinnen“ durchläuft eine kleine Kette von Begriffen; ihre einzelnen Glieder sind: Mut, Stärke, Freiheit, Wahrheit, Liebe, Gesang; eines ist mit dem andern eng verbunden. Kühnes Wort selbst der Macht gegenüber, echte Heldengröſse — Verachtung von Schmach und Unrecht, Falsch und Feigheit, von Alltäglichkeit und Gemeinheit: in diesem Für und Wider liegt das Ja und Amen der freiheitlichen Strachwitzischen „Jugenddichtungen“. Manchmal will sich seine Kraft bloſs als Kraft bewähren (No. 1). Nur das 7. Sonett erscheint eigener Beachtung wert, insofern es des Poeten erste politische Konfession enthält. Auf denkwürdiger Höhe steht auch dieses nicht. Höchstens der Litterarhistoriker wird sich mit den „Gepanzerten Sonetten“ befassen.

b. Sonette in den „Reimen aus Süden und Osten“ und „Vermischte Gedichte“.

Die zweite Hälfte der Sonette in den „Reimen aus Süden und Osten“ kann zunächst formal als eine erweiterte Fortsetzung der „Gepanzerten Sonette“ gelten. Es ist dieselbe Entrückung in ideale Regionen zu konstatieren, nur wird sie in noch kühnerem Zuge, in noch reicheren Farben und volleren Tönen ausgeführt, durch Reminiscenzen aus der antiken Mythologie verbrämt. Mit dem Geharnischten hat sich das Blühende vermählt. Auch hier bewährt sich Strachwitz als ein mächtiger Rufer im Streite. Der Streit selber ist wiederum pure Fiktion. Der alte Romantizismus herrscht. Kämpfer ist der Sänger, sein Feind — der Philister, der Preis des Kampfes — die Schönheit. In diesem Sturmlauf gegen das Philisterium steht aber Strachwitz eigentlich nicht mehr unter der Ägide Rückerts. Er hat sich jetzt neben A. Grün, dessen phantasievolle, üppige Dichtung „Schutt“ ihm im groſsen und ganzen vor-

schwebte,[1]) vor allem Platen zu seinem Führer erkoren.[2]) Zu diesen Poeten ist gleichzeitig besonders hervorragend, nahezu dominierend in den „Vermischten Gedichten", G. Herwegh getreten.[3]) Kaum merkliche Spuren gewahrt man einmal in seiner Nachbarschaft von Ariost und von Schiller.

Herweghs erste „Gedichte eines Lebendigen" brachten seit Grün und Beck den Thatendrang der gärenden Zeit lyrisch am machtvollsten zum Ausdruck. Zumal die akademische Jugend[4]) wurde von den brausenden Gesängen der „eisernen Lerche"[5]) ergriffen und hingerissen. Auch der junge Strachwitz, der damals in der Gefühle Überschwang die Hochschule bezogen hatte,[6]) konnte sich dem donnernden Pathos und der glühenden Begeisterung, dem brillanten Esprit und der un-

---

[1]) Das Motto zu den „Liedern eines Erwachenden" stammt aus dem 1. Abschnitt des „Schuttes" („Der Turm am Strande") S. 20, 8. Stück Str. 4_1.

[2]) Platen klagt in seinem „Abschied von der Zeit", dafs er „auf Trümmern ein Jeremias sei" (Werke I, 440_6); ebenso fühlt sich Strachwitz als ein „zorniger Jeremias" (No. 7 S. 150_4). Platen meint: „Wär's not, die Dichter . . . sonderten sich von den Menschen ab" („Treue um Treue" II, $230_{14,15}$); Strachwitz zeigt seine Sängerheere auf felsiger Feste (No. 8 S. 151). Seine Phantasie spann Platensche Ideen aus.

[3]) Heinrich Kurz — ebenso König — wird durch die „Lieder eines Erwachenden" an Fr. Stolbergs Freiheitslyrik erinnert; freilich ist mit dieser Erinnerung herzlich wenig anzufangen. Seine Ansicht findet er sogar durch Strachwitz' „Neue Gedichte" bestätigt. Vermutlich hat aber Strachwitz für Stolbergs „Freiheitsgesang aus dem 20. Jahrhundert" und das „Lied eines Freigeists" („Gedichte der Brüder Christian und Friedrich Leopold Stolberg", herausgegeben von Heinr. Chr. Boie, Leipzig 1779, S. 102, 154) höchstens Achtung übrig gehabt.

[4]) Vgl.: „Wilde, wilde Rosen. Meinem Georg Herwegh." September 1842, in R. E. Prutz „Gedichten. Neue Sammlung", Zürich und Winterthur 1843, S. 78 Str. 3; Gottfried Kellers Sonett „Herwegh" [„Gedichte", Heidelberg 1846] in Kellers „Ges. Gedichten", 2 Bde., 9. Auflage, Berlin 1894, I, 123; Luise Otto: „An Georg Herwegh" 1843, in dem „Lebensgang" S. 46. — Prutz und Herwegh wandten sich in ihren Gedichten denn auch an die deutsche Jugend unmittelbar: Prutz' „Gedichte" II, 9 Str. 9 „Rechtfertigung"; „Ged. eines Lebendigen" II, 1 „An die deutsche Jugend. Bei Gelegenheit der Verbannung von Robert Prutz".

[5]) „An Georg Herwegh" in Heines „Neuen Gedichten", Hamburg 1844: Werke II, 107.

[6]) Einzelne Gedichte von Herwegh erschienen bereits 1836 in August Lewalds „Europa": vgl. darüber Franz Munckers Artikel über Herwegh in

gestümen Leidenschaft, die selbst in manchen Sonetten dieses Plateniden gewaltig zum Ausbruch kam (S. 143, 179, 180), nicht entziehen. Er hörte jetzt wie so viele andere junge Lyriker auf die Parole:

„Das Musenpferd mufs jetzt zum Ziele fliegen
Mit wildrem Hufschlag, flammensprühnden Nüstern.“ [1])

Strachwitz hätte sich an Herwegh vielleicht viel enger, als es geschehen ist, angeschlossen, wenn nicht zwischen ihnen Glaube und Geburt, endlich auch ihre Lebensanschauungen [2]) starre Schranken errichtet hätten. Herwegh, der Protestant, der sich von jedem einschränkenden Dogma losgesagt hatte (I, 13 Str. 2), konnte nach Herzenslust protestieren (I, 50) — sowohl gegen Pietisten wie gegen Rom (I, 116). [3]) Der Bürgerliche konnte ohne Skrupel in tyrannos wettern, er konnte leicht republikanischen und kosmopolitischen Anwandlungen nachgeben (I, 70, 28). Es fiel ihm nicht schwer, Uhlands „Schatz von Rittertum und Minne“ (I, 166) fahren zu lassen: hatte er diesen Schatz doch niemals besessen! Strachwitz hätte sich nun zuerst über Herweghs Unklarheiten klar werden sollen. Es hätte ihn befremden können, dafs der

---

der „Allgem. deutschen Biographie“ XII, 252 f. Die Mehrzahl der „Gedichte eines Lebendigen“, Bd. 1, stammt indessen aus dem Jahr 1841. Einzeln abgedruckte Stücke derselben in Zeitungen und Zeitschriften, ehe die Sammlung auf den Büchermarkt kam — die 1. Auflage wurde vom „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ am 13. Juli 1841, die 2. Auflage am 19. Oktober desselben Jahres angezeigt: Sp. 1430 und 2292) — habe ich nicht ermitteln können. Man nahm in weiteren Kreisen von Herwegh erst Notiz, als sein Gedicht „Die deutsche Flotte“, Zürich und Winterthur 1841 (später im 2. Bande der „Gedichte eines Lebendigen“ S. 26), Verbreitung gefunden hatte: vgl. No. 255, die letzte Dezembernummer der „Zeitung für die elegante Welt“ von 1841. Damals wurde auch Geibel erst mit der Herweghschen Poesie bekannt: Königs Litteraturgeschichte S. 700. Strachwitz hat sie als Gymnasiast, wie das L. B. behauptet, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht kennen gelernt.

[1]) „Gedichte eines Lebendigen“ I, $144_{7,8}$, Sonett No. XIV.

[2]) Herwegh nimmt das Leben als Pessimist. Vgl. „Gedichte eines Lebendigen“ I, 140 und 100 „Ich möchte hingehn“.

[3]) „Die Freiheit braucht nicht christlich zu sein; wir dürfen sie nicht aufgeben, und wenn sie ein Heide wäre“: Herweghs „Gedichte und kritische Aufsätze“ S. 80.

Tyrannenhasser und Republikaner ehrfurchtsvoll zu einem legitimen Herrscher die Augen erhob, und dafs sich der Kosmopolit nebenbei deutsch-patriotisch gebärdete (I, 36).[1]) Herweghs Glanz und Glut liefsen ihn alle Bedenken in dieser Hinsicht überspringen. Schon der Titel von Strachwitz' erstem Buche klingt an den von Herweghs erster Gedichtsammlung an.[2])

Da der „Erwachende" unmöglich wie der schwäbische Protestant seinem Gott grollen konnte und wollte, so hat er den lieben Gott in seinen „Liedern" lieber ganz aus dem Spiele gelassen. Dagegen wagt er es einmal sogar, gegen die „friedselige Tyrannei" ein feindseliges Wort vorzubringen (S. 56_{10}). Aber der Edelmann war in ihm zu stark ausgeprägt, als dafs er sich radikal hätte demokratisieren können. So begnügt er sich an anderer Stelle damit, zum Kampf gegen Schelme und Lumpen ins Feld zu sprengen. Ihn bewegt wie Herwegh eine ungestüme Kampflust, nur tritt sie bei ihm, wie zu erwarten, noch viel unklarer und gegenstandsloser auf. „Keine Sinekure",[3]) „Streitlust", zumal „Ein wildes Lied", welches unter der unbestimmten Voraussetzung eines Weltbürgertums von „Völkergroll, Völkermord und Völkermorgenrot" donnert[4]), gemahnen an Herweghsche Art. Der „Hymnus an den Zorn" berührt sich mit Herweghs „Lied vom Hasse".[5]) Wenige zeit-

[1]) Auch Herweghs Kunstanschauungen und -Schätzungen widersprachen sich. „Was sollen uns noch Schiller oder Goethe?" — „Sei lieber Goethisch, teurer Freund, als gotisch": „Gedichte eines Lebendigen" I, 144 und 176.

[2]) Im strengen Sinn des Wortes kann — trotz des „Märchens" — nicht die Rede davon sein, dafs Strachwitz, wie es Hirsch und andere Litterarhistoriker hinstellen, den „Gedichten eines Lebendigen" die „Lieder eines Erwachenden" „entgegengesetzt" habe.

[3]) Das Bild in der 7. Strophe von „Keiner Sinekure" weist auf Schillers „Taucher" zurück.

[4]) Von Völkermord hatte nicht blofs Herwegh (I, 39_6), sondern auch schon Platen deklamiert: Werke I, 108 Str. 1_2 („Unterirdischer Chor"); I, 225 Str. 6_2 („Der künftige Held"). — Nach H. Kurz zeigt „Ein wildes Lied" am entschiedensten Strachwitz' ganze Eigentümlichkeit (?).

[5]) Formal stimmt Strachwitz' Hymnus mit Schillers „An die Freude" überein, nur dafs hier die eingeflochtene kürzere Chorstrophe fehlt. Ein leichter Nachklang von dem Schillerschen Gedicht weht durch die Anfangszeilen des neuen Liedes.

genössische Poeten[1]) haben wie in diesem Stücke Strachwitz den inneren Aufruhr in Wort und Klänge von solcher nahezu elementaren Wucht zusammenzufassen vermocht. — Im übrigen mufste sich dieser aristokratische „Priester des Schwertes" damit begnügen, statt „gen Tyrannen und Philister"[2]) mit gleichem Mute loszustürmen, nur die letzteren, die braven Spiefser zu bekämpfen. In diesem Beginnen schlofs er sich, wie früher angedeutet, den Romantikern und nicht am wenigsten dem Grafen Platen an.[3]) Ebenso sehr folgte er dem Tone der akademischen Jugend. Er protestierte gegen philisterhafte Häuslichkeit; frei will er seinem schönen Drang nach Abenteuern nachgehen. Wie ehemals verdammt er Gemeinheit und

---

[1]) Vgl. Julius Mosens „Frisch mein Lied": „Gedichte", 2. vermehrte Aufl. Leipzig 1843. S. 10 („Unermüdlich! Kling unbändig!" etc.); vgl. auch „Ein Lied, ein Lied" von Strachwitz' Breslauer Kommilitonen August Pohl in dem „Musen-Almanach der Universität Breslau auf 1843" S. 45.

[2]) „Gedichte eines Lebendigen" I, 53, Str. 7.

[3]) „Philister leben nur ein Alltagsleben" erklärte Novalis in dem „Blütenstaub", Athenäum I, 1. Stück S. 94. Strachwitz war mit Eichendorffs dramatischem Märchen „Krieg den Philistern" (1823; vgl. L. B. 12) wohl vertraut; darin mag besonders das „Lied der Poetischen" dem Dichter gefallen haben: in Eichendorffs „Sämtlichen poetischen Werken", 3. Aufl. Leipzig 1883, III, 27. — Platen hatte für die „aufgedunsene Kleinheit" gar das Verb „emporphilistern" erfunden: Werke I, 444 „An Cardenio" V. 3; ihm war „Philisternatur" und „dumpfige Stubengelahrtheit" ein Greuel: II, $337_{4,5}$. Vgl. ferner in J. Kerners „Dichtungen", neue Ausgabe Stuttgart und Tübingen 1831, „Spindelmanns Rezension der Gegend" S. 168; in Reinicks „Liedern": „Ruhig Philister" S. 178; in Wilhelm Smets „Gedichten", Stuttgart und Tübingen 1840: „Romanze vom Pedanten und Philister" S. 141; in dem „Deutschen Musenalmanach" von Franz Kugler: „Der Philister auf der Rudelsburg" und von Leo v. Walthen „Lied des Philisters" VII, 229, 269; in H. v. Mühlers „Gedichten": „Freundlicher Besuch" S. 78. — Auch Weinhold hat in dem ersten der „Drei Gedanken" den Philistern „Feindschaft bis in den Tod" geschworen. In dieser antiphiliströsen Gesinnung wurden Weinhold und Strachwitz 1840/41 durch die Klassenlektüre von Friedr. Halms (E. F. J. Freiherrn von Münch-Bellinghausens) einaktiger Jambentragödie „Camoëns" (1837) — in Halms „Dramatischen Werken", Wien 1856, I, 305 f. — mindestens bestärkt: darin tritt dem reichen, selbstsüchtig gutmütigen Krämer und Philister, der meint: „Erwerben wiegt Erträumen auf", der arme, aber edle und stolze Held und Sänger gegenüber: „Sprich du von Lorbeerblättern, Doch Lorbeerkränze lasse unberührt" (S. 333).

Feigheit, und die „Aurea mediocritas" des Horaz[1]) erklärt er zorngemut mit Franz Passow — zugleich ganz in Übereinstimmung mit Platen — für einen Deckmantel niedriger Seelen.[2]) Der Student nimmt begeistert für das Duell Partei.

Endlich ist es halb und halb Usus geworden, die beiden volkstümlichen Reiterlieder des „Lebendigen" (S. 32 und 34) mit denen des „Erwachenden" zu konfrontieren.[3]) Aber höchstens das zweite Stück auf dieser und jener Seite streifen einander. Hier wie dort geht es in die Schlacht hinein; eine Abschiedsscene wird entrollt, von Herwegh in das politische Fahrwasser hineingesteuert, von Strachwitz in den Motiven verschleiert und einem dunkel ausklingenden Liebesliede angenähert.[4]) Trotz dieser Unterschiede hat in diesem Falle wahrscheinlich der „Lebendige" seinem Rivalen die fruchtbare Anregung erteilt.

---

[1]) Lib. II Carmen X „Ad Licinium" (Ausgabe der „Omnia opera von Quintus Horatius Flaccus" von N. E. Lemaitre. Paris. S. 203).

[2]) Strachwitz' Citat S. 78 befindet sich weder in „Franz Passows Leben und Briefen", eingeleitet von Dr. Ludwig Wachler (Breslau 1839) noch in Passows berühmtem „Turnziel" (Breslau 1818) noch in seinen „Vermischten Schriften", herausgegeben von W. A. Passow (Leipzig 1843). Strachwitz hat jedenfalls Gelesenes und Gehörtes amalgamiert. Jenes Wort stammt wohl mittelbar aus der Horaz-Interpretation, welche die Schweidnitzer Gymnasiasten von Dr. Julius Held, Passows ehemaligem Schüler, erhielten. Vgl. über das Verhältnis Passows zu Held: „Passows Leben und Briefe" S. 314, sowie Vorrede S. 4 und Karl Gabriel Nowacks „Schlesisches Schriftstellerlexikon im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts" (Breslau 1836—43) I, 67. — Platen eiferte gegen die Mittelmäfsigkeit: Werke I, 439_{11}; II, 296_{13} f.; II, 390_{19}.

[3]) Gottschall und Hirsch in ihrer Litteraturgeschichte.

[4]) Strachwitz hat in beiden Liedern das gleiche Strophenmafs gebraucht wie Herwegh in seinem „Sterbenden Trompeter". Von andern Reiterliedern kannte er sicher: Geibels „Husar" („Werke" I, 59) und O. F. Gruppes „Reiters Abschied" (von der „lieblichen Schenkin"), zuerst in dem „Deutschen Musenalmanach" IX, 107 und X, 113. Es können ihn auch angeregt haben: Schillers „Reiterlied", Körners „Reiterlied" (Sämtl. Werke Haag 1829, S. 27), Lenaus „Reiterlied" („Gedichte", 6. Auflage, 2 Bde., Stuttgart und Tübingen 1843, I, 284); von Alexander Grafen von Würtemberg „An mein Rofs" und „Spazierritt" („Gesammelte Gedichte", Stuttgart und Tübingen 1841, S. 14 und 36); Chr. J. Matzeraths „Reiterlied" („Gedichte", Stuttgart und Tübingen 1838, S. 144).

Wohl hat der junge Dichter in dem Liederprolog, einem selbständigen Seitenstück zu K. Becks Einleitung der „Gepanzerten Lieder“,[1]) seine Absicht ausgesprochen, in der Schlacht der Männer um die schwertgeübte, amazonenhafte Muse der Zeit zu ringen: „Ich will dich freien, schöne Bradamante“.[2]) Aber wie schon die vorausgeschickten Bemerkungen anzeigen können, hat er dieses Versprechen nur mangelhaft, rein äufserlich erfüllt. Er hat dem Schlagwort „Freiheit“ das neue Schlagwort „Zeit“ zugesellt. In mannigfach wechselnden Bildern zeichnet er die träge, schläfrige Gegenwart, wie sie sich ihm darstellt; aber es sind immer blasse, ganz allgemein gehaltene Bilder, keine Charakteristiken. Für das Universalheilmittel, um der Schläferin auf die Beine zu helfen, hält er zwar nicht wie Herwegh den „Freiheitsfeuertrank“ (S. 113 Str. 4). Aber auch er setzt seine Hoffnung auf das „blanke Schwert“. Während jener jedoch von einem „letzten Krieg“ und „ewigen Völkerfrieden“ träumt (S. 29), sieht Strachwitz einmal in einem älteren Poem sogar sein Vaterland tot und begraben (S. 67). Vorwiegend schaut er allerdings — im Gegensatz zu seinem Vorgänger — getrost zum blauen Himmel auf.

Summa summarum: die „Vermischten Gedichte“ führen wie eine Anzahl der „Reime“ die Stimmung der „Gepanzerten Sonette“ weiter, aber in kühnerem und bewegterem Aufzuge und in volkstümlicherer, leichterer und mannigfaltigerer Form. Strachwitz hat den kriegerischen Freiheitston Herweghs in einer neuen Tonlage angeschlagen. Wenn der Schwabe mit seinen blinkenden und blendenden Pointen beständig kecken

---

[1]) Auch bei Beck handelt es sich um eine Werbung; aber die Umworbene ist eine üppige Dirne, umwoben von dem schwülen Hauch orientalischer Sinnlichkeit. An den Strachwitzischen Prolog klingt Weinholds „Rittertum“ an.

[2]) Bradamante, die ritterliche Schwester der Haimonskinder Rinald und Richard, besiegt im Kampfe eine Reihe von gefürchteten Helden, Königen etc.: Ariosts „Rasender Roland“ 1., 4., 22., 25., 33. Gesang. Strachwitz nimmt auf den 44. Gesang, Str. 68f. Bezug. Hier verlangt die kriegerische Jungfrau von Kaiser Karl, dafs jeder, der um sie werbe, sich mit ihr im Kampfe zu messen habe. Nur ihrem Überwinder wolle sie angehören.

Rhetoreneffekten nachjagt, in dieser Art ein Schüler Bérangers und Lamartines, will sich der Schlesier trotz aller rhetorischen Künste vor allem ehrlich offenbaren.[1]) Er ist deutscher, mindestens burschenschaftlicher gesinnt[2]) als der ältere Poet.

In dem freudigen Jünglingssehnen, man darf sagen: deutschen Jünglingssehnen, welches sein Gedicht „In das Weite“ durchglüht, hat er ein Ewigkeitslied geschaffen. Diese vier individuell und doch so typisch durchgeführten Strophen mit ihrer schwungvollen Diktion wiegen den ganzen Schwarm seiner übrigen jugendlichen Streit- und Zeitpoesie auf.[3]) Darin pulsieren auch nicht die Wildheit und der Witz eines Herwegh. Überhaupt sollte er, älter und kälter geworden, binnen kurzem gewahr werden, welch eine Welt ihn von dem fanatischen Sturmglöckner der Freiheit trennte.

c. Den Männern.

Als Herwegh den zweiten Band der „Gedichte eines Lebendigen“ erscheinen liefs, da enttäuschte er damit die hoch-

---

[1]) Die Frage, ob Herwegh oder Strachwitz als schöpferischer Künstler bedeutender sei, ist leicht zu entscheiden. Vischer erklärt bei der Besprechung des 2. Bandes der „Gedichte eines Lebendigen“ („Kritische Gänge“ II, 316 f.): Herwegh ist „reich an einzelnen Bildern und Mitteln, d. h. als Vergleichungen, und ganz arm an totaler organisch bildender Kraft“.

[2]) Strachwitz teilt seinen Ideenkreis in den „Vermischten Gedichten“ so ziemlich mit den Kommilitonen, die 1842 zu Freytags Musenalmanach Beiträge einlieferten. Dagegen übertrifft er alle durch die Kühnheit, Klarheit und Rundung des Vortrags, durch die reine Form. Der Herausgeber blickte freilich, ohne eine Ausnahme zu machen, mit „tiefem Groll“ auf seine „stolzen Knaben“ zurück: Freytags „Ges. Werke“ I, 103.

[3]) In einem bisher in seinen „Gedichten“ ungedruckten Poem „Wunsch“, im „Tunnel“ am 13. Oktober 1844 vorgetragen, ist Th. Fontane von jenem Strachwitzischen Gedichte abhängig. Er betont nur stärker seine kriegerische Stimmung und malt kräftiger die Situation aus; vgl. die mittlere von den 3 Strophen: „Ich möcht' hinaus! umtobt von Sturm und Wettern Möcht' ich zu Schiff auf offnem Meere sein, Vom Blitz umflammt möcht' ich den Mast erklettern, Und wenn die Watten unser Schiff zerschmettern, Ein kühner Schwimmer um das Leben frein.“

gespannten Erwartungen von Freund und Feind.[1]) Wohl bot er noch einzelne klirrende und trompetende Kampf- und Trutzlieder, aber den Kern seiner Dichtungen bildete ein Bündel treffender und geistvoller, doch auch galliger und giftiger Xenien. Gewifs hätten ihn diese Epigramme in der Wertschätzung seiner Zeitgenossen keineswegs herabgedrückt, wenn nicht in dem gleichen Jahre sein ehemaliger, erbitterter Gegner Freiligrath zu der demokratisch-revolutionären Partei übergegangen wäre. Das bedeutete eine Verstärkung seiner Sache, eine Schwächung seines persönlichen Einflusses. Der „Trompeter der Revolution" stellte den „trotzigen Diktator" [2]) durch sein urkräftiges, darstellungsmächtigeres Herzenspathos mehr und mehr in den Schatten.

Damals machte Strachwitz wie der ältere Ostpreufse Wilhelm Jordan im Gegensatz zu Freiligrath eine Schwenkung, die ihn völlig ins konservative Lager hinüberführen mufste. Die Illusion schwand; er sah, dafs das Programm, welches die Radikalen formulierten, nicht sein Programm war. Seine Zeit flöfste ihm weniger Zorn und Groll als vielmehr Widerwillen und Bangen ein. Seine Wandelung war nach seinen aristokratischen Anschauungen vorauszusehen. Wie Jordan hätte er sich verteidigen können, wenn er es nötig gehabt hätte:

---

[1]) Gegner hatte Herwegh freilich von Anfang an gehabt. Heine verspottete ihn in den „Neuen Gedichten": „Georg Herwegh" (Werke I, 310), „Verkehrte Welt" (I, 317 Str. 6). Wilh. Wackernagel, zum Zorn von Herweghs Gefolgsmann Ludwig Seeger („Politische Afterpoesie" in Herweghs „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz" S. 301 f.), zur Freude W. Menzels (Litteraturblatt vom 31. VII. 1843, No. 77), hatte den schwäbischen St. Georg in einem Sonett wütend angegriffen („Zeitgedichte" von Wackernagel und Balthasar Reber. Basel 1843. No. 38, S. 118). — Vgl. ferner „Georg Herwegh" von Theodor Mommsen in dem „Liederbuch dreier Freunde" (Th. Mommsen, Th. Storm, Tycho Mommsen. Kiel 1843. S. 158); „An George Herwegh" von dem Verfasser der Schrift „Etwas vom hohlen Liberalismus unserer Tage" in Marggraffs „Politischen Gedichten aus Deutschlands Neuzeit" S. 402; „An Georg Herwegh". 2 Sonette von Edgar Wild in A. Lewalds „Neuem Europa" 1846, II, 141.

[2]) „Ein Brief." St. Goar, Januar 1843, in Freiligraths „Glaubensbekenntnis" S. 37.

„Die wilden Lieder, die ich sang,
Sie thun mir keinen Glaubenszwang.
Soll ich mich meiner Vergangenheit beugen,
Halten als Mann des Jünglings Predigt?
Nein, sie sind mir die redenden Zeugen
Eines Reigens, für mich erledigt.“ [1])

Strachwitz wandte Herwegh den Rücken, um sein Gesicht Herweghs Antipoden Geibel [2]) zuzukehren. Das geschah vielleicht schon im Herbst 1843, wahrscheinlich aber erst im Sommer des nächsten Jahres. [3]) Strachwitz hätte jetzt in die politische Lyrik seiner Tage gewifs aufsehenerregend eingreifen können, da er alle diejenigen, welche die royal- und nationalpolitische Dichtung neben Geibel pflegten, bei weitem an dichterischem Schwung übertraf. [4]) Er wäre Manns genug

---

[1]) „Schaum. Dichtungen“ von W. Jordan. Leipzig 1846. S. 11. Jordan war freilich viel augenfälliger in Herweghs Bahnen gewandelt als Strachwitz.

[2]) Von den jungen Lyrikern hatte es nur Geibel gewagt, wie H. v. Treitschke in seiner „Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert“, Leipzig 1894, V, 382 hervorhebt, „stolz im Gefühle eines hohen künstlerischen Berufes, dem Radikalismus der Zeitpoeten und der Heineschen Frivolität zugleich entgegenzutreten“. Vgl. Geibels Gedicht „An Georg Herwegh“. Februar 1842 (Werke I, 218). Für Geibels und Freiligraths Kriegserklärung rächte sich Herwegh in dem satirischen „Duett der Pensionierten“: „Gedichte eines Lebendigen“ II, 65.

[3]) Diese Datierung beruht teils auf Goedekes Geibel-Monographie, teils auf den „Tunnel“-Protokollen. Der „Tunnel“ war noch 1843 über Geibels „ziemlich matte Produkte der Begeisterung“ losgezogen; dem hatte Strachwitz nicht widersprochen. War doch Geibel von der Kritik zuerst mit Verliebe übersehen worden: Gottschalls „Litterarische Totenkränze und Lebensfragen“ S. 179. — Geibel soll dem Jüngeren in Peterwitz nach R. M. Meyers Litteraturgeschichte S. 375 „gewissermafsen Privatunterricht in der Dichtkunst“ gegeben haben. Geibel war jedoch in diesem Falle nicht blofs Spender, sondern auch Empfänger. Derselbe Litterarhistoriker meint („Nation“ 1901), „An die Zarten“ sei in erster Linie gegen Geibel gerichtet (?).

[4]) Neben den früher genannten Dichtungen von Wackernagel, Jordan etc. nenne ich noch die formal eigenartigen Sonette des Grafen Alex. v. Würtemberg „Gegen den Strom“, Stuttgart 1843, und Joh. Ludwig Deinhardsteins „Gedichte“, Berlin 1844 (vgl. S. 91 „An die Tendenzdichter“). Die „Kölnische Zeitung“ 1849 erinnert an des frühverstorbenen Karl Joseph Eduard Braun (1818—47) „Schwerter und Myrten“ (1847), die eine ähnliche Tendenz wie Strachwitz' „Neue Gedichte“ eingehalten hätten.

gewesen, um selbst dem donnernden Olympier Freiligrath die Stirn zu bieten. Sein strenger Künstlergeist zog es indessen vor, abseits von dem Lärm der Zeitungen [1]) vorläufig im Verborgenen zu wirken: ein Konservativer, aber kein bornierter Reaktionär.

Mit Geibels herzlicher Religiosität und königstreuem Patriotismus konnte er von vornherein eher sympathisieren als vordem mit Herweghs grimmem Ansturm gegen Tiara und Hermelin. Der schlesische Dichter hat sich dem norddeutschen leicht angenähert; nur zeigt sich dieser allemal abgeschliffener, weicher und im ganzen auch weitblickender als sein jüngerer Mitkämpfer. Strachwitz versteht jetzt mit dem flammenden Feuer seiner Rede geistreiche Gedanken zu verbinden, freilich auch jetzt, ohne in der Pointierung Herwegh den Rang streitig zu machen.

Was seinen Sonetten und „Liedern“ fast völlig mangelte, das haben seine „Gedichte“ gewonnen: politische Färbung. Auch jetzt noch schleudert er den klugen und reichen Alltagsleuten ein zorniges Apage ins Antlitz, er eifert gegen das schnöde Protzentum von „Lump und Kompagnie“ [2]), er flucht auf sein „tintenklexendes Säkulum“. [3]) Aber der „Philister“ ist jetzt eigentlich abgethan. Bedeutendere Lebensfragen sind an ihn herangetreten.

---

[1]) Nur „Germania“, freilich Strachwitz' „politischestes“ Gedicht, erschien in einer Zeitung. Vgl. unten den Anhang.

[2]) In Bérangers Manier hatte Franz v. Gaudy die „grofse Firma“ verspottet: Sämtliche Werke. 12 Bde. Berlin 1844. I, 184. Die beiden ersten Zeilen der Schlufsstrophe von dem betreffenden Strachwitzischen Gedicht „Unmut“ muten Mephistophelisch an: Goethes „Faust“ I, V. 2086 („Natürlich, wenn ein Gott sich erst sechs Tage plagt“). Fontane scheint in einem ungedruckten, gründlich prosaischen Poem, am 28. April 1844 im „Tunnel“ vorgetragen, gegen Strachwitz' Ausfälle zu polemisieren. Ich führe die 8., d. i. die Schlufsstrophe von diesem „Auch ein Herzenstrost“ an: „Ich singe fort, so lang ich fühle, Verlange Mitgefühle nie, Und klage nie wie andre Dichter, Ob Lumpenwelt und Kompagnie.“

[3]) Vgl.: „Der Kampf um den Einzelnen.“ Von R. M. Meyer in der „Deutschen Rundschau“. Band 87, S. 442 (Bemerkungen zu Strachwitz' Versen S. 177 [3] V. 3, 4).

Vor allem hat eine Reihe von seinen Gedichten jene historische Grundlage erhalten, durch die ihm Rückert, Platen, Grün und Herwegh bisher überlegen waren. Nachklänge aus dem jüdischen und griechisch-römischen Altertum, aus der französischen Revolution und den deutschen Freiheitskriegen tönen aus seiner Poesie hervor. Das deutsche Element dringt in den „Neuen Gedichten" auch stofflich durch. Aber wie der Dichter 1840 A. Becker kein Rheinlied[1]) nachgesungen hat, so hat er auch 1847 nicht wie E. Geibel für Schleswig-Holstein meerumschlungen[2]) die Harfe gestimmt. Höchstens bemerkte er ein paar Jahre vorher, dafs etwas faul sei im Staate Dänemark.[3]) Einmal flüchtete er sogar, wie Geibel die „hohe Zauberin" Einsamkeit aufsucht und die „Welt" preisgiebt,[4]) wie sich selbst Freiligrath, das selbstbewufste „Kind der Neuzeit", eine Stunde der „wunderbaren Frau" und ihrer frommen Herrlichkeit zuneigt, vor dem grellen Geräusch der Stadt in die traumselige Märchenpracht der Dame Romantik.[4]) Doch bedeutet diese Wendung wohl nur einen notwendigen Rück-

---

[1]) Ich erinnere noch an Herweghs „Rheinweinlied", Oktober 1840, in den „Gedichten eines Lebendigen" I, 36, und an Prutz' „Rhein" in seinen „Gedichten", Leipzig 1841, S. 140.

[2]) „Protestlied für Schleswig-Holstein", Sonette „Für Schleswig-Holstein" I—XII, Lübeck 1846, wiederabgedruckt in den „Juniusliedern", S. 145 und 177 f.

[3]) In „Tordenskiold" S. 245. Tordenskiold (1691—1720), dänischer Nationalheld, zeichnete sich in dem Kriege Dänemarks gegen Karl XII. von Schweden aus; eigentlich Wessel geheifsen, erhielt er den Beinamen Donnerschild wegen seiner ruhmvollen Waffenthaten im Jahre 1715. Er wurde in Dänemark in Vers und Prosa gefeiert bis in unsere Zeit hinein. Vgl. „Der Matrose" in der „Skandinavischen Bibliothek" von Schepelern und Gähler, Kopenhagen und Leipzig 1836, 2. Heft, S. 224; „Dänisches Nationallied" Str. 3 in O. L. B. Wolffs „Halle der Völker" II, 69; „Tordenskjold" (1821), Drama von Adam Öhlenschläger, deutsch: Kassel 1823; „Peter Tordenskiold, ein historisches Gemälde". Aus dem Dänischen. 3 Bde. Leipzig 1843. Fontane spricht in einem [ungedruckten] Sonett, im „Tunnel" vorgetragen am 26. April 1846, gar von „verschiedenen Tordenskiolden".

[4]) „Welt und Einsamkeit" in den „Gedichten" S. 308 (Werke I, 172); vgl. auch Geibels ideenverwandtes „Waldmärchen" S. 299 (Werke I, 166). Freiligrath beginnt ein Gedicht „Ein Flecken am Rhein": „Grufs dir, Romantik": Cottasches „Morgenblatt", Oktober 1842, No. 235, „Gesammelte

schlag gegen die tobenden Zeitungsfehden, die politische und ästhetische Unduldsamkeit, kurz gegen die nüchterne Aberweisheit der damaligen schöngeistigen Reichshauptstadt. War doch die Tunnel-Kritik trotz aller Hochachtung bisweilen auch mit ihm wenig glimpflich umgesprungen![1]) Aber auch in den „Neuen Gedichten" hat sich der Autor in der Hauptsache zu lebensfreudigen Tendenzen bekannt. Selbst in seiner „Sehnsucht nach Milde" denkt er an „Männer, Zorn und der Thatkraft bergsturzgleichen Schwung".[2]) Bereits vor J. G. Fischer[3]) hat er den eisernen Diktator, den thatkräftigen Einiger des Vaterlandes, im Grauen der Zukunft geahnt. Er ist der Mann des Schwertes geblieben.[4])

Strachwitz hat sich weniger mit Deutschland in seinem Verhältnis zu den Nachbarstaaten befafst als Deutschlands innere Wirren eingehender Beachtung wert gehalten. Die sozialen Mifsstände, besonders in seiner engeren Heimat, waren mächtiger als die politischen Unruhen. Die Not im Lande predigte dem Dichter auf den Gassen.

Dichtungen", 5. Aufl., Stuttgart 1886, III, 17: er feiert die Romantik in verwandten Tönen (z. B. Str. 19_7: „Du bist verbannt — doch stets noch Königin"). Byrons „To Romance" (The complete works of Lord Byron. Manh. 1838, IV, 327; Lord Byrons sämtliche Werke, 10 Bände, Stuttgart 1845, X, 98, deutsch von Franz Kottenkamp) steht zu Strachwitz' Gedicht in direktem Gegensatz.

[1]) Auch in der Abneigung gegen Berlin hält sich Strachwitz zu Platen, der die soldatische „Stadt des Nordens" mit ihren Phrasen, ihrer „beduinischen Kunst", der Kritik und Scholastik, ihrem Pietismus und Unsinn in seinen Komödien weidlich verspottet hatte: Werke II, 291_4; 296_{15} f.; 330_4 f.; 383_3 f.; 404_4 f.

[2]) Strachwitz' „Sehnsucht nach Milde" rief in dem „Tunnel" nicht nur ungeheuern Aufruhr hervor — die eine Partei pries des Dichters Helenentum, die andere tadelte den verkappten, alten Barbaren —, sondern auch zwei neue Oden, gleichfalls in sapphischen Strophen abgefafst: R. Löwensteins Parodie „Sehnsucht nach Licht" und Ludwig Lessers („Petrarca" im „Tunnel", „L. Lieber" im „Deutschen Musenalmanach") ernstgemeinte „Sehnsucht nach Thatkraft", beide vorgetragen am 29. Oktober 1843, von der letzteren eine Umarbeitung am 5. November 1843.

[3]) „Nur einen Mann aus Millionen!" in Fischers „Neuen Gedichten", Stuttgart 1865, S. 132; „Der gordische Knoten" bei Strachwitz.

[4]) Gottschall behauptet 1854: „Das Schwert ist jetzt sein Schreckgespenst".

Wie Geibel sehnt er sich nach einem grofsen, selbständigen Vaterlande. Er ahnt wie jener („Juniuslieder" S. 19) den Glanz neuer Kaiserherrlichkeit. Wie jener fürchtet er die Macht des Zaren [1]); auch er wünscht den Krieg herbei, um nicht die deutsche Ehre opfern zu müssen („Juniuslieder" S. 5, 127). In diesem einen Punkte sind beide Herweghisch gesinnt. In allen anderen Wünschen und Hoffnungen dagegen! Wie Geibel sich dem Freiheitstaumel der aufgereizten Massen gegenüberstellt („Gedichte" S. 273, „Juniuslieder" S. 161), wie er noch heifser als den Despoten den Pöbel hafst, der sich den roten zerfetzten Königsmantel umgeschlagen hat („Juniuslieder" S. 164), und wie er nicht blofs hassen, sondern auch lieben und glauben will („Juniuslieder" S. 134) — so stemmt sich auch Strachwitz mit aller Macht dem finstern Wahn und der kalten Nüchternheit der Freiheitsmänner und Verneinenden [2]) entgegen. [3])

---

[1]) „Deutsche Hiebe" S. 169. Anregung und Untergrund zu diesem Gedicht empfing Strachwitz aus Schillers „Fiesko", 5. Akt, 4. Auftritt (Schlufs: Kalkagno und Deutsche); an Schillers Charakteristik des Deutschen der herzoglichen Leibwache hat er sich treu gehalten: „Ehrliche Einfalt. Handfeste Tapferkeit". Die „deutschen Hiebe" kehren auch — eine Nachwirkung der Strachwitzischen Verse — in Scherenbergs „Fest des tausendjährigen Deutschlands" wieder, vom Verfasser im „Tunnel" am 27. August 1843 vorgelesen, in seinen „Gedichten", Berlin 1845, S. 99 (Str. 7). Wie Strachwitz und Geibel („Gedichte" S. 291) wollten auch Platen (Werke I, 112) und Herwegh („Gedichte eines Lebendigen" I, 27, 33) nichts von dem heiligen Rufsland wissen. Dagegen war der Berliner Sonntagsverein nach Fontane („Von Zwanzig bis Dreifsig" S. 405) russenfreundlich gestimmt: aber wohl hauptsächlich nur in der Person Louis Schneiders.

[2]) Um die Junghegelianer und die Anhänger der Brüder Bauer, die den lieben Gott abgesetzt hatten („B. und E. Bauer". Gedichte von E. Geibel. Aus dem Nachlafs. 2. Auflage. Stuttgart 1896. S. 272), hat sich Strachwitz schwerlich gekümmert. Vgl. über Bruno Bauer und Genossen: Julian Schmidts „Geschichte der deutschen Litteratur von Leibniz bis auf unsere Zeit". Berlin 1895. V, 360 f.

[3]) Gottschall, der Liberale, bemerkt in seiner Litteraturgeschichte bei ihm jetzt „Herbheit und einseitige Verbissenheit". Der konservative Menzel jubelt natürlich 1848 auf: „In der That, in dem von radikalen und atheistischen Tendenzen zerrissenen Schlesien thut es not, an die schreckliche Wahrheit zu erinnern, die hinter der Tageslüge lauert" etc. Selbstverständlich sah er in Strachwitz' „Gordischem Knoten" „das beste und gediegenste unter den politischen Liedern".

Energisch verdammt er den Unglauben und die Zweifelsucht der „schlechten Welt“; eine Sündflut möge über sie hereinbrechen! Auch erhebt er jetzt wie Geibel die Hände hilfeflehend zu dem Herrn (Geibels „Gedichte“ S. 277); nur hat er auf Liebe und Demut nicht alles Gewicht gelegt. Während jener von Einer wahren Kirche träumt, von einem Tag, wo Ein Hirt und Eine Herde sein werde („Juniuslieder“ S. 152), fährt Strachwitz einmal sogar heftig gegen die Pfaffenherrschaft los (S. 185 Str. 5_2). Beide atmeten schwer unter dem dumpfen Druck und der furchtbaren Schwüle, die den Märztagen von 1848 vorausging. Sie hörten in der Ferne ihr wachsendes, unheilvolles Grollen. Wie Geibel in glühenden Farben den schwelgenden Männern und Frauen von Babylon ein „Mene Tekel“ schreibt („Juniuslieder“ S. 154), so ruft auch Strachwitz „Den Sorglosen“ zu:

„Auf, auf vom üppigen Mahle! Der Wein ist blutig rot.“[1])

In der ergreifenden Klage „Der Himmel ist blau“,[2]) vornehmlich aber in der ehernen „Germania“ hat der Dichter seinem patriotischen Fühlen gewaltigen Ausdruck geliehen.[3])

[1]) In dem Gedicht „Den Sorglosen“ knüpft Strachwitz an schottischen Kriegsbrauch an: „Die alte, schottische Sitte, ist sie euch nicht bekannt...?“, gerade so wie Freiligrath in seinem „Glaubensbekenntnis“ S. 315: „Ihr kennt die Sitte wohl der Schotten“ (St. Goar, Dezember 1843).

[2]) „In den Einheitsbestrebungen sieht er nur den Untergang des Vaterlands [?]; seinem Schmerz darüber giebt er in dem schönen Gedicht „Der Himmel ist blau“ echt poetischen Ausdruck“, urteilt H. Kurz. W. Herbst sieht (1866) in diesen Versen „die Perle seiner Lieder“, besonders, weil der Dichter „warnend und mahnend vor dem Grundgeheimnis stehen bleibt, dafs der Abfall von Gott oben und unten der letzte Schlüssel ist, die Dämonen der Zeit zu erklären“. Er fragt sich im Anschlufs daran, ob Strachwitz bei längerem Leben „Lieder gesungen hätte, entsprungen aus dem Verkehr der Dichter- und Menschenseele mit ihrem Gott und Heiland.“ Nach dem Quantum Gottseligkeit sucht eben dieser Kritiker künstlerische Produktionen zu würdigen. — „Der Himmel ist blau“ schätzt R. M. Meyer in seiner Litteraturgeschichte S. 376 als „das schönste Lied aus Herweghs Schule“.

[3]) Nach Goedekes Geibel-Monographie ist „Germania“ gemeinschaftlich von Strachwitz und Geibel komponiert worden. „Wie viel Teil Geibel daran hat, ist nicht genau zu ermitteln gewesen; Ton und Haltung sind ganz aus Geibels Schule, und die letzte Strophe ist entschieden von Geibel, während die vorletzte entschieden von Strachwitz allein herrührt.“ — Geibel hat meiner Meinung nach mindestens den Abdruck dieses Gedichtes in der

Wie weit ist er in diesem besonnenen und doch so feurigen Gesang über die ungeklärten, wild hervorgestrudelten Lieder seiner Jugend hinausgeschritten!

3. Natur- und Geselligkeitspoesie.

Hinsichtlich der Quantität, minder in Anbetracht der Qualität stehen Strachwitz' Naturlieder hinter den seiner Vorgänger zurück. Mit Rückert, Heine, Lenau kann er nicht rivalisieren. Noch weiter rückt seine Gelegenheitspoesie in den Hintergrund.

An diesem Orte mufs das erste „Reiterlied" von neuem und dieses Mal von einem neuen Standpunkte aus etwas gründlicher betrachtet werden. Es gefällt dem unbefangenen Leser zweifellos durch seinen frischen und fröhlichen Schwung. Wer mit kritischen Augen dreinschaut, wird nicht ganz zufriedengestellt werden. Man sucht nämlich in dieser lebhaften Ritt- und Naturschilderung vergebens nach einem Abglanz der schlesischen Wald- und Berglandschaft. Niemals hat sich Strachwitz energisch bemüht, das Riesengebirge wenigstens in einer Skizze festzuhalten. „Die ganze Bergesreih'" möchte er unter Umständen sogar für eine Muschelbank hingeben (S. 176 [1]). Wie in der Politik, wollte er auch in der Natur blofs das deutsche Wesen erfassen. Über einen ver-

„Hannoverschen Morgenzeitung" vermittelt: er war mit dem Herausgeber Hermann Harrys befreundet und gehörte zu den Gründern des Blattes; vgl. „Emanuel Geibel, Sänger der Liebe, Herold des Reiches", Leipzig 1897, S. 222, von Karl Theodor Gädertz. Zu Michael Beers „Ode an die Hauptstadt. 1830", von Gustav Manz in der „Gegenwart" 1893, Bd. 44, S. 53 veröffentlicht, bemerkt J. Elias in den „Jahresberichten für neuere deutsche Litteraturgeschichte" IV. Bd. (J. 1893), IV_2b, 32 (Leipzig 1895) sehr richtig: „Die beiden Eingangszeilen hätten Manz an die Eingangszeilen der „Germania" von Strachwitz erinnern können." Vgl. auch „Mein Vaterland" (1813) in Körners „Leier und Schwert": Körners Werke, Hempelsche Ausgabe, Berlin [1868], I, 115 [c]. — Strachwitz schliefst seine Ode mit dem Wunsche: „Und dein Wort sei fern und nah Und dein Schwert, Germania!", wie Platen „Am Ufer des Rheins" (1815, Werke I, 473 Str. 5) zuletzt seinem Selbstgefühl Raum giebt: „Wir trau'n auf unser gutes Recht Und unser gutes Schwert". — Endlich sei noch eine briefliche Mitteilung, die Quintessenz einer hübschen Anekdote, wiedergegeben: zu denen, welche Strachwitz' „Germania" hochzuhalten wufsten, gehörte u. a. der verstorbene Kaiser Friedrich.

einzelten Ansatz zu dem heimischen Lokalkolorit (187 [2]) hat er sich nicht hinausgewagt.

Die andern Naturdichtungen des „Erwachenden", soweit man bei diesem überhaupt von Naturdichtungen reden darf, stehen hinter dem ersten „Reiterliede" erheblich zurück. Die Terzine „Ein böser Traum" braucht den Lenz nur als einen ergänzenden Rahmen; das Motiv kann nicht als originell gelten. [1]) Das „Frühlingslied" gemahnt mit seiner orientalisch üppigen Bilderfülle und seinen pomphaften Wortbildungen an den Reichtum Rückertscher Ghaselen, während die „graue Märe" von den „Edelsteinen" allem Anschein nach von einem Terzinenkranz desselben Poeten hervorgerufen wurde: dort berichten einander Edelstein und Perle über ihre „himmlische Entstammung". [2]) Und so scheint der junge Dichter der Natur fast wie ein Fremder gegenüberzustehen.

Dennoch liebte er sie. Aber zuerst fehlte es ihm wohl an dem Vermögen, den aufgefangenen Eindrücken aus dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten poetisch gerecht zu werden. Damals fühlte er sich auch dem Alltäglichen gegenüber zu stark als eigene Macht, als dafs er sich mit fruchtbarer Hingebung in die Wunder dieser Allmacht hätte versenken können. Auch später gab er sich der Natur nicht rückhaltlos hin. Keineswegs mochte er sich von ihr leiten lassen „wie ein Kind am Gängelband". [3]) Daher konnte seine Seelenstimmung auch nie so vollkommen mit der waltenden Naturstimmung harmonieren wie bei einem Heine. [4]) Seiner Liebesleidenschaft — darauf darf schon jetzt aufmerksam gemacht werden — diente die äufsere Welt aus demselben Grunde nur ausnahmsweise als vollkommen entsprechendes Spiegelbild (S. 121). — Rückerts romantische Naturmystik lag

[1]) Vgl. den 4. von Eichendorffs „Nachklängen": „Gedichte" S. 310.

[2]) Vgl. von Rückerts „Edelstein und Perle" besonders No. 5 und No. 10: „Ges. Gedichte" I, 152f., 163f. Bei Rückert spielt im Gegensatz zu Strachwitz der Herr die Nebenfigur und der Engel die Hauptrolle.

[3]) „An die Natur" (1775) von Fr. Stolberg in den „Gesammelten Werken der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg". 20 Bde. Hamburg 1820—45. I, 113 Str. 1.

[4]) Vgl. Elsters Einleitung zu dem „Buch der Lieder" in Seufferts Neudrucken S. LXXVI.

ihm fern; pantheistische Ideen bewegten ihn nicht. Wohl betete er am Sonntag lieber in lichter Au als in dem Weihrauch der Kirche (S. 167 Str. $5_{7,\,8}$); aber er betete nicht zu dem Geiste der Natur. Ihm eignete eben etwas von dem abgeschlossenen, trotzigen Charakter des Nordländers.[1]) Er bedurfte ungewöhnlicher und erhabener Phänomene, sollte ihn die Herrlichkeit der Schöpfung unmittelbar inspirieren. Das behagliche, ländliche Idyll konnte ihn nicht fesseln (172^{2}). Bis der Sturm sich erhebt, „ruht des Alls Titanenleib im Göttertraume stumm“ (157_{8}) — nämlich für den „erwachenden“ und manchmal auch noch für den reiferen Dichter (vgl. „Windstille“). Wie schon früher dargethan, interessierte ihn hervorragend das bewegte, feuchte Element. Zu Lande fühlte er sich vielleicht am wohlsten, gehoben und erfrischt am Ufer oder in den Wassern eines Flusses oder Sees (S. 167^{5}; 189). Die wild rauschende Flut wurde ihm zum Gedicht. „Ein Wasserfall“ laboriert, wie der „Tunnel“ sofort scharfsinnig erkannt und ausführlich auseinander gesetzt hat, an einer schiefen Idee;[2]) der Verein lobte ebenso gerecht und richtig jene Strophen, welche den Eindruck des imposanten Wogensturzes

---

[1]) Der Nordländer vertieft sich nicht liebevoll in die Natur, sondern steht ihr selbstbewufst in dem sichern Gefühl seiner eigenen Kraft gegenüber: vgl. Geigers Vorrede in Gottlieb Mohnikes „Volksliedern der Schweden“. Berlin 1830. S. 162.

[2]) Strachwitz' Opponenten „behaupteten, der Natur eines Flusses gemäfs, könne demselben weder Sehnsucht nach dem Himmel noch der Entschlufs des Selbstmordes untergelegt werden . . . Hier werde ferner der Phantasie des Hörers zugemutet, sich alles Wasser, das in den Flufs jemals geflossen sei, jetzt fliefse und fliefsen werde, als eine Einheit vorzustellen, denn sonst sei es klar, dafs die jetzt büfsende Wassermasse eine völlig unschuldige, nicht die gesündigt habende sei. Damit endlich das Bild eines ewigen Selbstmordes herauskommen könnte, müfste die bereits gefallene Flut eigentlich immer wieder hinaufsteigen, um von neuem zu fallen, während es doch dem Hörer einleuchte, dafs sie nach der kurzen Strafe des Sprunges unaufhaltsam dem einzigen, für sie möglichen Himmel, dem Meere, zueile. Zu eben diesen Betrachtungen behalte der Hörer aber vollkommen Zeit und Kühle, da dieselben Gedanken, freilich in verschiedenem Ausdruck, häufig wiederkehrten“ (vgl. Str. 7 und 8 der handschriftlichen Fassung). Nach Gottschall (1848) schlägt hier der Dichter „im Bilde nicht so der Natur ins Gesicht wie Redwitz in seinem „Tannenbaummärchen“.“

festhalten.[1]) Doch hat sich der Dichter auch auf einen sanften „singenden Quell“[2]) verstanden. — Der Anblick des Meeres weckte in dem Landbewohner sehr begreiflich die mächtigsten Gefühlswallungen (S. 167 Str. 3).[3]) Doch auch hier objektivierte er lieber seine Wahrnehmungen, wie manche Stücke des dritten Abschnittes der „Neuen Gedichte“ bekunden, statt sich ihnen frei mit ganzem Herzen hinzugeben. Über gereimte Bädeker-Poesie reichen seine Nordsee-Gedichte selbstverständlich weit hinaus; auch hat er von Heines „Nordsee“ und von Lenaus „Reiseblättern“[4]) im einzelnen wenig oder nichts empfangen. Jeder photographischen Reproduktion in der Sphäre der Poesie abhold, erteilte er bekanntlich gleich jenen Dichtern den grofsen Naturerscheinungen ein eigentümliches, reizvolleres Leben.

Wo die Ehrfurcht vor der Gröfse der Natur in ihm die Ehrfurcht vor der Gröfse Gottes wach rief, wo die Freude an

---

[1]) Strachwitz' „Wasserfall“ stimmt in einigen Zügen mit dem „Felsenstrom“ (1775) des Grafen Fr. Stolberg überein (in den „Gedichten der Brüder Christian und Friedrich Leopold Stolberg“, herausgegeben von Boie S. 124, in den „Gesammelten Werken“ der Brüder II, 104). Doch ist der „Wasserfall“ direkt der grofsen Naturanschauung entsprungen, während Stolbergs Hymne im Gedankengang gleichzeitig von Goethes „Mahomets Gesang“ beeinflufst wurde (vgl. „Friedrich Leopold Stolbergs Jugendpoesie“. Von Wilhelm Keiper. Berlin 1892. S. 36). Jedenfalls geht H. Kurz zu weit, wenn ihm das Strachwitzische Gedicht als eine „neue Bearbeitung“ des „Felsenstroms“ erscheint. — Ebenso berühren sich die beiden Dichter nur ganz im allgemeinen in der Liebe zum Meer („An das Meer.“ 1777: Werke der Brüder Stolberg I, 73).

[2]) Das Motiv für den „singenden Quell“ gewann Strachwitz wohl aus jenem Grimmschen Märchen, das Geibel 1845 zu den „Balladen vom Pagen und der Königstochter“ (zuerst gedruckt in der „Hannoverschen Morgenzeitung“ am 22. ff. August 1845, No. 134—136, dann in den „Juniusliedern“ S. 253 f., in den „Werken“ II, 151 f.) anregte: „Kinder- und Hausmärchen“, 2 Bde., Göttingen 1812, I, 172 f., „Der singende Knochen“ (vgl. Gœdekes Geibel-Monographie S. 292).

[3]) W. von Loos beginnt seine Kritik von Strachwitz' „Windstille“: „Götz, der mit Recht so beigenannte „Kattegatte“, hat eine Leidenschaft für das Wasser gefafst — d. h. für poetisches Meerwasser: dem prosaischen Berliner Brunnenwasser ist er abhold“.

[4]) Heines Werke I, 161 f. — Auch Lenau hat „Meeresstille“ und „Wasserfall“ besungen: „Neue Gedichte“. 2. Aufl. Stuttgart 1840. S. 95, 106 [c].

der Naturschönheit bei ihm in Andacht überging, da hat er auf diesem Gebiete sein Können am vorzüglichsten an den Tag gelegt. Den gereiften Poeten stimmte natürlich in dieser Weise am intensivsten die See mit jener eigenartigen, majestätischen Feiertagsruhe, die einem furchtbaren Wetter nachfolgt. „Meeresabend“ und „Gebet auf den Wassern“ ergreifen durch ihren knappen, einfachen, empfindungsmächtigen Vortrag. Sie tönen wie leise verrauschende Orgelpsalmen. In dem zweiten Gedicht hat Strachwitz ein echtes, volles Lied geschaffen. Hier sind die epischen Anschauungselemente wirklich nur „Lichter, die das Dunkel nicht ganz erleuchten und wieder zerrinnen und so ein Helldunkel erzeugen“.[1]) „Mir ist“ . . . sinnend und suchend offenbart der Dichter seine ahnende, tief erzitternde Seele wie ein Eichendorff in zarten, duftigen Umrissen.[2]) —

Wenn Strachwitz noch weit weniger als von der Natur von der Gesellschaft und Geselligkeit zu poetischem Schaffen und poetischer Verklärung getrieben wurde, so kommt dies daher, dafs das gesellschaftliche Leben weder die Hoheit des vaterländischen noch die Wärme des Liebeslebens besitzen kann. Und dann ist in diesen Grenzen obendrein die Untiefe dürftiger Gelegenheits- und Stegreifpoesie zu umschiffen. Ein solches unsicheres Terrain mochte sich den Augen dieses pathetischen Künstlers als ein sicheres Thor zu der verachteten goldenen Mittelmäfsigkeit darstellen. Seine „Geselligen Lieder“ bilden durchaus nicht ein eigenes Genre wie bei einem Goethe. Sie gehören sogar zu dem Unbedeutendsten, was er überhaupt hervorgebracht hat.

Sein Lied „mag vielleicht ein Freundesherz erschüttern“ (S. 163 Str. 6_2); aber das ruhige Gefühl der Freundschaft hat ihn im Unterschied von Platen ganz und gar nicht zu dichterischen Äufserungen veranlafst. „In K . . . .“ bildet nur

[1]) Vischers „Ästhetik“ III II, 1334.

[2]) Dieses Gedicht wurde im Tunnel „heftig angegriffen“. Man fand es „gemacht“. „Sei auch die Grundstimmung eine wesentlich andre“ als in dem vorangehenden „Meeresabend“ „und dieses in seiner Idee erhabener, so bleibt doch jenem schon wegen seiner Einfachheit und Rundung der Vorzug.“ Dieses Urteil wird nicht jedermann unterschreiben!

eine scheinbare Ausnahme.[1]) Dagegen spielt das freundschaftliche Verhältnis in eine der beiden Übersetzungen aus dem Schwedischen, in „Des Einsamen Gesang in der Wüste“ entscheidend hinein; aber wichtiger als der Freund erweist sich auch hier schliefslich die Rose, deren „Duft lauter Liebe war“. „Das Christkind in der Fremde“ und „An Victoire“, sein letztes Gedicht, von ehrfurchtsvoller und gleichzeitig herzlicher Zuneigung durchdrungen, beziehen sich auf nahe Verwandte, auf seine Mutter und auf eine Cousine.[2]) — Selbst in seiner Frühzeit hat er für die Geselligkeit in weiterem Kreise wenig genug übrig gehabt. Den „edlen Trunk“ und „des Kelches Purpurnacht“ (S. 167 Str. 4_4 und 187^3 V. 2) hat er zwar häufig, aber doch nur beiläufig noch in seiner reiferen Periode gefeiert. Das „Ghasel“ predigt der Jugend im allgemeinen Anakreontische Lebensweisheit; in dieselbe Richtung schlagen zwei Weinlieder Schillerschen Stils: „Champagnerlied“ und „Jo! ich preise dich, Evius“. Das letztere ist bereits stark erotisch gefärbt.[3]) In dem glühenden Gefühl der Liebe ging Strachwitz eben auf.

---

[1]) In Kamienietz (Schlesien) wohnte und wohnt noch heute Strachwitz' „letzte Liebe“.

[2]) „Das Christkind in der Fremde“, ein Gelegenheitsgedicht in engerem Sinne wie das vorige (vgl. die fast gleichartigen banalen Abschlüsse), nimmt freilich auf seine Mutter nur nebenbei Bezug (Str. 9). Bezeichnend steht es jedoch in der Abteilung „Den Frauen“. Es ist, wie das betreffende Tunnel-Protokoll mitteilt, „ein Danksagungsschreiben für einen anonymen Weihnachtsbaum“. Der Dichter verbat sich eine Kritik dieses Poems. — Nach Kilian war der prächtige, „mit vielen allegorischen Figuren aus seinen Gedichten“ geschmückte Baum „ein kindlich schöner Streich“ H. von Mühlers. Derselbe Gewährsmann erzählt, dafs gerade dieses Stück dem Verfasser in Rügen (1844!) Tiecks warmes Lob eingetragen habe.

[3]) Kolorit und Motiv dieses Gedichtes stammen aus Schillers „Taucher“; selbst die Strophe — Vers 5 und 6 bilden eigentlich eine einzige Zeile, mit dem Mittelreim geschmückt — stimmt, mit Ausnahme des Reimgeschlechtes in den letzten Versen, mit der Form der Schillerschen Romanze überein. — Im allgemeinen wurde Strachwitz in diesen letzten Gedichten auch von Horaz angeregt, weniger durch Dithyramben auf Bacchus (z. B. „Bacchum in remotis carmina rupibus“ etc.: Horaz' „Oden und Epoden“. Ausgabe von Hermann Schütz. 2. Aufl. Berlin 1880. Lib. I No. 27), als durch Gesänge, in denen dieser beim Festmahl den Cäkuber, Falerner, Massiker preist (z. B. „Nunc est bibendum“ Lib. I No. 37).

4. Liebespoesie.

Eine Reihe köstlicher Poesien fand Strachwitz vor, an denen er sich zum Sänger der Liebe bilden konnte.

Seitdem Goethe seine melodischen, zarten und doch kräftigen, in kühner Naturbeobachtung ruhenden Friederiken-Lieder und seit Schiller seine reflektierten, überschwänglichen Laura-Deklamationen in die Welt gesetzt hatte, seitdem hatte sich über Deutschland eine Fülle echter erotischer Lyrik ausgebreitet. Platen folgte in seinen jugendlichen „Liedern" gefällig den Spuren des Meisters Wolfgang, um erst in späteren künstlichen Formen eine eigentümliche Aussprache zu finden. Rückerts „Liebesfrühling" (1821: Ges. Gedichte I, 189f.) vereinigte in leichten, oft gar zu leichten, tändelnden Versen ernsten Geist und reiches Gefühl, indem der Autor selbst den kleinen, unscheinbaren Seiten des Lebens einen tieferen, reizvollen Zug abzugewinnen suchte. Heine wufste in dem schlichten und doch unendlich vollen „Buch der Lieder" den Zauber des Volksliedes in eine modern romantische Sphäre hineinzutragen. Der einseitigere, empfindsame Eichendorff vermochte in traumhafter Sehnsucht noch reiner den einfachen, melodischen Volkston zu treffen. Chamisso verstand sich auf klare, dramatisch zusammenhängende Frauenlieder, Lenau erfüllte seine Liebesandacht mit weltschmerzlicher, düsterer Melancholie, Grün gefiel sich auch in dem erotischen Gebiete manchmal in üppigem Bilderschmuck, während Mörike einen feingestimmten Gesang anhob, der mit seinem warmen, lieblichen Hauch zuweilen die Goethesche Tonart streifte. Geibel sang wie ein fahrender Spielmann allerlei süfse und sinnige, meist sanft elegische Weisen, ohne vorerst aus der Menge sonderlich aufzuragen.

In seinen ersten, aber auch noch in späteren Liebesliedern schlofs sich Strachwitz an Schiller an, gleichzeitig nahm er zu Heine und bald darauf auch zu Ariost und zu Rückert und Platen, den Meistern südlicher und östlicher Strophen seine Zuflucht. Grüns Farben- und Bilderreichtum[1])

---

[1]) Vgl. in Grüns „Gedichten": S. 15, 20 „Das Wunder", „Vogelsang im Winter".

regte ihn auch hier nur im allgemeinen an. Wie Schiller hatte er besonders in seinen Anfängen danach zu ringen, seiner Liebesempfindung adäquaten Ausdruck zu verleihen. Dem Pathetiker fiel es schwer, weibliche Anmut und Holdseligkeit, das spezifisch Weibliche darzustellen. Leicht geriet er in eine phantastische Aufbauschung hinein, so dafs sich seine Verse wie Renommage oder Pomp ausnahmen. Er wufste nicht die angemessenen Dimensionen einzuhalten. „Vergessen sind der Siegwart und der Werther", triumphierte der „Erwachende" (S. 47^4 V. 2). Aus Furcht vor thränenseliger Sentimentalität geriet er in das Extrem. In seiner Vollkraft bemühte er sich darum, seine Erotik ins Prächtige, Gewaltige und Hoheitsvolle zu steigern. Schon aus der Zusammenstellung der Vergleiche, die er den Frauen zukommen liefs (vgl. oben S. 68f.), war diese Geschmacksrichtung zu ersehen. Einmal feierte er den Gegenstand seiner Leidenschaft als „fromm wie das Reh" und „scheu und wild wie die Löwin". Seine Geliebten verdienen sehr oft blofs das zweite Prädikat: es sind Kriemhilden- oder Brunhildenartige Gestalten, hohe, junonische Schönheiten, wie er selbst von edelm Stolz durchdrungen. Der minnende Ritter vergöttert seine „wunderschöne" „Herrin". In seinem Jünglingsalter und namentlich wieder in der Zeit seines Ausgangs, seiner nervösen Gereiztheit und krankhaften Abspannung, schildert er seine Dame in recht ätherischen Farben; sie strahlt wie eine Laura Petrarcas oder Schillers in einem reinen, fast madonnenhaften Lichte. Ihr gebührt jene erste Metapher allein. Sie ist „zu schön, zu rein" (S. 355_7); sie gleicht, Schillerisch ausgedrückt, beinahe einem „Gebild aus Himmelshöh'n", unnahbar wie das „Mädchen aus der Fremde". Von Strachwitz' gesunder, vollblütiger Breslauer und Berliner Periode gilt dagegen allgemein das Urteil, welches der „Tunnel" in Bezug auf ein einzelnes Gedicht dieses letzten Zeitraumes „Kennt ihr mein Lieb?" gefällt hat. Er besingt, so hiefs es, „nicht blofs den Engel, sondern auch das Weib; er läfst sich nicht blofs als Troubadour, sondern auch als Mann erkennen."[1])

---

[1]) So sehr „Kennt ihr mein Lieb?" im ganzen Zustimmung fand, ebenso sehr lief dem Geschmack des „Tunnels", auch dem des Referenten v. Loos, die oben hervorgehobene zweite Metapher zuwider („scheu und wild wie eine

In den glühendsten Bildern seiner Reife ergänzen einander das seelische und das sinnliche Element. Die Gegensätze der vergeistigten und körperlichen Sinnenwelt berühren sich in seiner erotischen Lyrik als Andacht und Wollust, ohne in einen beleidigenden Wettstreit zu geraten. „Ich aber falte die Hände und singe: Wie schön bist du!“ (S. $217_{7,8}$). Die Schattenseiten fehlen nicht. Wie Schiller hat Strachwitz durch sein deklamatorisches Pathos, durch seine geringe Naivität und durch seine schroffe, männliche Energie, wie bereits angedeutet, den Effekt seiner Liebeslyrik oft hart in Frage gestellt. Seine geistige Biegsamkeit bethätigt sich eben nur innerhalb gewisser Grenzen. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs ihm die Fähigkeit, etwa wie Rückert, Chamisso, Geibel Mädchenlieder[1]) zu dichten, vollkommen versagt war. Und es ist auch charakteristisch, dafs in seinem poetischen Liebesleben niemals die Nachtigall — seit den Tagen der Minnesinger bis in die neueste Zeit, ungefähr bis zu Geibels Tod der Lieblingsvogel der deutschen Lyriker — ihr Lied anstimmt. Seiner Liebespoesie mangelt zumal in ihren ersten Blüten der einschmeichelnde Duft, jener leise, süfse Zauberhauch, der wundersam in die Seele des Betrachters hinüberzittert und sie ganz erfüllt und berauscht. Trotz alledem und alledem hat Strachwitz in seinen „Neuen Gedichten“

Löwin“). „Indessen ist diese Ausstellung mehr subjektiver Natur, und in solcher Geschmackssache hat Götz ebenso viel recht, eine Löwin zu seinem Ideal zu erheben, wie Papageno, sich ein „sanftes Täubchen“ auszusuchen, nur dafs die praktischen Folgen im ersteren Falle sich unangenehm zeigen könnten, worauf man aber bei der Beurteilung von Versen billig wenig Rücksicht nimmt.“

[1]) Sehr zahlreich in Rückerts „Liebesfrühling“ (I) No. 6, 7; No. 30, 35; (II) No. 14, 32, 37 u. s. w.: „Ges. Gedichte“ I, 194; 208; 210; 225; 237; 243; von Chamisso: „Frauen-Liebe und Leben“ (1—9), „Thränen“ (1—7) etc. „Gedichte“ S. 9f., 20f.; von Geibel: „Mädchenlieder“ (1—3) in den „Gedichten“ S. 123, ebenda „Lied der Spinnerin“ S. 220. Vgl. ferner „Das verlassene Mägdlein“ und „Agnes“ in Mörikes „Gedichten“ S. 23, 76; „Des Mädchens Geständnis“ in Reinicks „Liedern“ S. 115; „Elisabeth“ in Th. Storms „Gedichten“ [1. Aufl. 1853], 2. Aufl. Berlin 1856, S. 9; „Mädchenlieder“ u. s. w.; zahlreich in Paul Heyses „Neuen Gedichten und Jugendliedern“ S. 193f., auch schon in seinen „Gedichten“ (Bd. 1 der „Ges. Werke“), Berlin 1872: S. 9f. „Mädchenlieder“ (1—8).

und namentlich in seinen „Venetianischen Terzinen" erotische Dichtungen geschaffen, in denen feuriges Empfinden und satte Farbenglut zu einer prächtigen, höchst anziehenden, manchmal sogar berückenden Einheit verschmelzen. Er bewährt sich hier wie in seiner Liebespoesie zumeist als kraftvoller Elegiker.

a. „Jugenddichtungen", „Reime aus Süden und Osten", „Ein Dutzend Liebeslieder".

Die „Minne" in den „Gepanzerten Sonetten" ist ziemlich abstrakt ausgefallen. „Wie ich lieben könnte!" erklärt der Dichter, nicht, wie er liebt. Er will seine Dame verehren, knien aber nur vor seinem Gotte; seine Freiheit mag er ihr nicht opfern.[1]) Anderseits äufsert er sich in zwei Liedern frei nach Schiller über sein Frauenideal im allgemeinen.[2]) Über die Frauen spricht er sich aus, nicht über eine einzelne, bestimmte Frau. Daneben seufzt er eine herzzerreifsende „Klage", die ihre ferne Verwandtschaft mit dem „Buche der Lieder" nicht verleugnet.[3]) Lauter Worte, Worte, Worte.

Den „Reimen aus Süden und Osten"[4]) eignet schon formal ein preciöseres Aussehen als den kurzen und wenig zahlreichen „Jugenddichtungen". In ihnen thut sich ein leuchtender Blütengarten voll Ätherduft und Rosenschein auf. Auch inhaltlich haben dem Dichter in diesem anmutigen und doch so ver-

---

[1]) Ebenso wünscht später Herwegh, dafs seine Geliebte sein Herz mit der Freiheit teile: „Gedichte eines Lebenden" I, 95.

[2]) „An die Frauen" und „Adel der Frauen". Namentlich das zweite Gedicht gemahnt schon durch seinen Titel an Schillers „Würde der Frauen", in dessen 4. Strophe der Kern zu beiden Strachwitzischen Stücken zu sehen ist. Auch Schillers Distichen von der stillen „Macht des Weibes" mögen hier in Betracht kommen.

[3]) Vgl. in der „Heimkehr" No. 60 und 75: Werke I, 122 Str. 3, 129 Str. 1. Die Verse der 2. Strophe in der Strachwitzischen Klage „Ich kann an deinem Munde Ach ewig hangen nicht" gemahnen an den Anfang von Schillers „Geheimnis der Reminiscenz. An Laura": „Ewig starr an deinem Munde hangen, Wer erfüllt mir dieses Glutverlangen". Ähnlich schliefst aber auch Fr. Stolbergs „Lied der Abwesenheit" (Str. 3): „Könnt' ich ewig dich umfangen Und an deinen Lippen hangen" (in den ersten „Gedichten" der Brüder Stolberg S. 146). Doch waltet mindestens in diesem letzten Falle das Spiel des Zufalls.

[4]) „An Flordespina"; 1., 3., 4. Terzine; 1.—6. Sonett; 2.—6. Ghasel.

schwenderischen Bilderspiel Platen und Rückert, jener flüchtig besonders mit seinen Ghaselen,[1]) dieser in höherem Maſse mit seinen Sonetten, Terzinen, Sicilianen manche wertvolle Direktive geboten. In den Sonetten dieses Cyklus kommt sogar etwas von Schillers „Harmonieen“ zum Vorschein. Doch mögen Rückerts Sicilianen, üppige Lenz- und Liebescarmina („Gesammelte Gedichte“ II, 307 f.) Strachwitz' Phantasie in erster Linie zu ähnlichem ausgelasseneren Umherschweifen gereizt haben. Neben dem Autor der „Geharnischten Sonette“ läſst in diesem Abschnitt der Dichter des „Rasenden Roland“ seinen Einfluſs am stärksten und greifbarsten erkennen.[2]) Die beiden Gesänge an Flordespina[3]) sind aus jener Märchen- und Wunderwelt romantischen Rittertums und abenteuerlicher Minne hervorgewachsen, die Ariost in seinem berühmten Heldengedicht so überaus glänzend vorgeführt hat. Die kecke Art der ersten Terzine, aus der Reimnot eine belustigende Tugend zu machen, weist wohl auf Byrons „Don Juan“-Stanzen zurück. Die letzte Terzine verdankt dagegen, wie schon ein Strachwitzisches Jugendgedicht, einzelne Motive Rückerts

---

[1]) Vgl. Strachwitz' 5. Ghasel „Ich singe und sage, du hörst es nicht“ und Platens 7. Ghasel „Mein Herz ist zerrissen, du liebst mich nicht!“ (Werke I, 599). Man mag auch schon bei Strachwitz' Ghasel: „Was frommt, wenn du nicht küssen willst“ an ein Platensches Ghasel denken: „O Thor, wer nicht im Augenblick den wahren Augenblick ergreift“ (I, 128 No. 23). Doch findet hier eine ganz oberflächliche Berührung statt.

[2]) Ariost lieſs ihn wohl der schwierigeren, durch die Häufung gleicher Reimklänge ermüdenden Siciliane die einfachere, geschlossene Stanze vorziehen.

[3]) Flordespina ist eine Tochter des Königs Marsil von Spanien; sie wird von Richard durch eine List, die auf seiner Ähnlichkeit mit seiner Zwillingsschwester, der kühnen Bradamante, beruht, leicht erobert: „Der rasende Roland“, 25. Ges. Str. 28—70. Strachwitz' Stanzen verherrlichen die Geliebte als Fee Morgana; bei Ariost ist diese die Schwester der Meerfee Alcine: die letztere ist die mächtige Besitzerin des blühenden Eilands. Morgana (eine Quellenfee, die siegverleihende Beschützerin des Dänen Ogier, eines Paladins Karls des Groſsen: J. Scheibles „Kloster“. Stuttgart 1848. IX, 845) bleibt in dem Epos ein blasser Name. Andere anregende Schilderungen mag Strachwitz auf der Feeninsel der Armida gefunden haben: Tassos „Befreites Jerusalem“ 14. Ges. Str. 20 f., 15. Ges. etc. Sehr wahrscheinlich wurde er jedoch von Rückerts 2. Siciliane inspiriert: „Ges. Gedichte“ II, 309.

„Edelstein und Perle“.[1]) Der Dichter sucht sich hier weniger als „unglückseligen Atlas“, der eine Welt von Schmerzen tragen mufs, denn als schmachtenden, aber doch zuversichtlichen Liebhaber aufzuspielen, und in den Sonetten vollends verkündet er mit einer Ausnahme (No. 6) sogar den ersehnten Erfolg seiner Bewerbung. In dieser Form, ebenso in den Ghaselen, gebärdet er sich titanenhaft.[2]) Er setzt Himmel und Erde in Bewegung, um sein „gewaltiges Minnen“ auszuposaunen. Ohne Sturm oder Sterne thut er es nicht. Am Ende verlaufen alle diese Klangorkane als ein harmloser Sturm im Wasserglase.[3])

Wenn „Ein Dutzend Liebeslieder“ hinter den „Reimen aus Süden und Osten“ in der Pracht und Fülle des poetischen und formalen Stils weit zurücksteht, so schliefst sich der Dichter hier gleichsam zum Ersatz enger an die schlichte Wirklichkeit an. Es herrscht nicht mehr eine „Königin der Blüte“. Auch ist jetzt nicht mehr Rückert Strachwitz' bedeutendster Berater. Freiheitliches Pathos geht durch seine Lieder; dazwischen aber hat der Poet vor allem Heines Ton weicher Melancholie und schnellfertiger Ironie angeschlagen.[4])

---

[1]) Bei Rückert No. 1 Str. 2, 3 („Ges. Ged.“ I, 138) möchte sich das Licht der Kerze im Ernst an den Augen der Geliebten weiden, „doch war ihm das versagt zu seinem Schmerze“; No. 4 Str. 2 (S. 147): die Kerze horcht wie in halbem Traume; No. 21 Str. 14 (S. 182): sie sieht mit keckem Blicke drein. Bei Strachwitz buhlt und leuchtet sie, wie es bei Rückert Edelstein und Perle thun.

[2]) In einem Ghasel No. 4 V. 9 redet er die Geliebte an: „Du, der härteste der Steine“ wie Rückert sein Volk: „Volk mehr als Stein“ („Geh. Sonett“ No. 2 V. 12, „Ges. Ged.“ II, 5). Auch Rückert fühlt sich in einer Siciliane (II, 328 No. 58) als Titan. Sein Ruf „Sprengt eure Pforten auf, ihr Kaukasusse“ („Geh. Sonett“ II, 7 No. 8 V. 1) ist bei Strachwitz in das erotische Gebiet eingedrungen. Auch Rückert arbeitet in den „Geharnischten Sonetten“ mit Vulkanen, Hekla und Vesuv, mit Oceanen und mit dem Donnerer Zeus; in seinen Sicilianen bedient er sich gleichfalls der Oreaden und Amoretten (No. 1 und 54 S. 327). Weniger weisen diese Göttinnen, Hekla etc. auf Schillers Poesie zurück.

[3]) In diese Sphäre gehört auch Weinholds Jugendgedicht „Meine Liebe“.

[4]) Seine Liebeswehmut zerfliefst in dem 6. Liede in Thränen wie bei Heine I, 67 No. 4; in dem 2. Spiegelbilde macht er die „wunderschöne Frau“ spöttisch zu einem „schönen Kinde“: vgl. in Heines Werken I, 86 No. 53 Str. 2, 3; I, 105 No. 21 Str. 3; I, 113 No. 38 Str. 1; II, 79 No. 47. In

Demgemäfs fufst er nun auf einem festeren Grunde. Doch spiegelt er seine Lebenserfahrungen noch nicht rein wieder. Der Autor ist trotz mancher tieferen Zuneigung noch vielfach ein „verliebter Odysseus“ geblieben. Nur selten hat er seine Erlebnisse in den Rahmen der Naturwelt gefafst. Er zeichnet ein paar Seebilder, ohne die See anders als aus der Lektüre zu kennen. Gleichzeitig gefällt er sich darin, rasche Exkursionen in die Mythologie der Alten zu unternehmen, und in zwei Fällen hat er sogar ein Stück seines erotischen Lebens in recht geschraubten und prunkenden Heroen- und Göttergemälden zur Anschauung gebracht.[1]) Allemal hat der Dichter noch viel zu gründlich idealisiert. Der Geliebten gegenüber schwankt er zwischen nordischem Trotz und orientalischer Demut. Sein Selbstgefühl liegt mit seinem Mitgefühl in hartem Kampfe; selbst in seinem Liebeszorn und -Weh klirrt er mit seinem blanken Ritterschwert.[2]) Seine Leidenschaft siegt. Der Freie sinkt zum Sklaven herab. So prallen in seiner jugendlichen Erotik Selbsterhöhung und Selbsterniedrigung heftig zusammen. Derartige Gegensätze sind echt Strachwitzisch. Sie muten eigentümlich, aber nicht gerade erfreulich an. Mit ihnen verbinden sich mehr und minder gewisse poetische und formale Schönheiten; doch besteht zwischen dem

---

den Schlufsversen desselben Gedichtes bietet er ein Gegenstück zu Heines „Heimkehr“ No. 40 I, 114 Str. 5. Da ist er ein „blasser“ Liebender wie Heine I, 87 No. 4 Str. 1; I, 105 No. 20 Str. 3; I, 119 No. 58; II, 7 No. 8. Die merklichste Beeinflussung von seiten dieses Poeten hat die Schlufsstrophe des 5. Liedes erfahren: sie ist eine Ummodelung der bekannten Verse „Ein Jüngling liebt' ein Mädchen“ Str. 3 I, 80 No. 39.

[1]) „Zwei Abenteuer des verliebten Odysseus“ deuten schon durch ihr Motto auf ihre Quelle zurück: Odyssee 12. Ges. V. 167, 192—194, 5. Ges. V. 333, 351. Flüchtige Anregung zu diesen beiden Gedichten dürfte Strachwitz aus Heines „Nordsee“ im allgemeinen und aus zwei Sicilianen Rückerts („Ges. Gedichte“ II, 311 No. 6, 7) im besondern empfangen haben. — Nur Gottschall (1854) hat an den „Abenteuern“ ihr Gutes herausgefunden: die „krystallklare, in schönen Reimen perlende Form“.

[2]) „Spiegelbilder“ 1—4. Den Grundgedanken des 2. Spiegelbildes hatte Rückert bereits viel schöner in dem 4. „Strauſse“ seines „Liebesfrühlings“ behandelt: No. 5 (1 und 2) I, 323 f. „Ich weifs auf Erden einen Spiegel klein.“ Zu dem 2. Spiegelbilde mag Strachwitz durch Körners „Schwertlied“ begeistert worden sein: Körners Werke I, 143.

„Mehr und minder“ eine geringe Divergenz. Nicht ein einziges Stück in dem „Dutzend Liebeslieder“ ragt reizvoll über seine Umgebung hinaus.

b. Den Frauen.[1])

In dem Cyklus „Den Frauen“ giebt sich der Reifere wahrer, selbständiger und vielseitiger. Rückert ist ihm nahezu aus dem Sehfelde entschwunden; seine Bekanntschaft mit Ariosts „Rasendem Roland“[2]) und gar mit Tassos „Befreitem Jerusalem“[3]) verraten ganz vereinzelte Reminiscenzen. An Heine klingt er nur noch in einem einzigen Liede an.[4]) Ebenso berührt er sich blofs vorübergehend mit Geibel: man gewahrt dabei schliefslich um so deutlicher die Unterschiede seiner kraftvollen Poesie und der traumhaft weichen und innigen Poesie seines Freundes.[5]) Dagegen gemahnt er besonders in ein paar Gedichten aus dem Nachlasse an die pathetische, himmelshohe, reflektierende Sprache Schillers.[6])

In einigen Fällen zeigt sich der Autor der „Neuen Gedichte“ als ein edler und zarter Werber, an anderer Stelle einer prächtigen Kokette gegenüber als ein stolzer, übermütiger Sieger; er prahlt mit seinem Triumphe. Oder er hat die Geliebte errungen, aber ein „böser Harm“ läfst ihn nicht zur

---

[1]) Zu diesem Cyklus zähle ich ferner „Erste Meerfahrt“, „Eine Nacht“ und die Gedichte „Aus reiferer Zeit“, ausgenommen „Venedig“ und die bereits früher erwähnte Terzine „An Victoire“.

[2]) „Nieder, nieder!“ Str. 1, 2 (Morgana).

[3]) S. 219^2 V. 1, 2. Vgl. dazu: „Das befreite Jerusalem“, 16. Ges. Str. 17 f.

[4]) Vgl. mit dem Schlufs der „Befürchtungen“ den Schlufs von Heines Lied „Die Jahre kommen und gehen“ in den Werken I, 107 No. 25.

[5]) Vgl. Strachwitz' „O wecke nicht den scheuen Stolz“ und Geibels „Rühret nicht daran“ („Gedichte“ S. 289). Schon besser harmonieren Strachwitz' „So mufs ich denn gehen“ und Geibels „Antwort“ („Gedichte“ S. 127).

[6]) „Vorüber“ Str. 3, 6; „Aus Liebesleid“ I, II, besonders II Str. 3. Paradies, Engelstraum und eines Sünders Schmerz; Ideal, Welten im Hirn, Sonnen im Auge (Schillers „Leichenphantasie“ Str. 6_5: „Welten schliefen im herrlichen Jungen“); ferner in andern Gedichten: häufig der goldene Mai (= Leben), Himmel, Majestät, Wahrheit, Leben, ewig, göttlich, keusch, heilig, rein — all das ist in gewisser poetischer Komposition als gut Schillerisch zu bezeichnen.

Ruhe kommen. Selten wird ihm eine ungetrübte Liebesfreude zu teil; selbst im Genuſs verschmachtet er nach Begierde. Der Gereifte singt denn auch vorwiegend Lieder der heiſsesten Sehnsucht, der bittersten Reue, des herbsten Leides. Die er vor allen andern Schönen als seine „letzte Liebe“[1]) feiert, wurde ihm versagt. In der Verlassenheit überfällt ihn grimme Verzweiflung. Er hat in günstiger Stunde geschwiegen; kindisch hat er sein Glück verträumt. Nun blutet ihm das Herz. In der Verbannung hält er Selbsteinkehr. „Auch ich war in Arkadien geboren . . .“[2]) Der Vereinsamte wünscht wenigstens seiner Herrin in tiefster Inbrunst Heil und Segen.

Zu ernst hat sich sein Leben gestaltet, als daſs er damit, wenn auch nur in Versen, launig wie früher spielen könnte. Die Anknüpfung an poetische Figuren der Antike und Renaissance hat er fast völlig aufgegeben. Die Natur mit ihrer elementaren, unendlichen und unendlich mannigfaltigen Gröſse steht ihm jetzt näher.

Daher hat er sich nicht lange in reflektierende, deklamatorische Selbstgespräche verloren. Er hat sich sogar in einzelnen Schilderungen hervorgethan, die keineswegs zum Vorteil einer einheitlichen Gesamtwirkung seine Dame eigentlich erst in zweiter Reihe angehen. Die „Ohnmächtigen Träume“ bezwecken im Grunde eine mittelalterliche Schlachtscene,[3]) wie das „Ständchen“ vor allem der Darstellung einer Abendlandschaft gewidmet ist.[4]) In der „Ersten Meerfahrt“

[1]) „Letzte Liebe“, „Wie gerne dir zu Füſsen“, „Die Rose im Meer“, „Mein altes Roſs“, „Venedig“ gehen — nach mündlicher Mitteilung — auf die in Kamienietz lebende Cousine des Dichters zurück.

[2]) Besonders in dem Gedicht „Innen und auſsen“ hat Strachwitz Schillers „Resignation“ (Str. 1, 2, 8) in eigener, mehr konkreter Weise fortgebildet. Zu erinnern ist auch an Schillers „Ideale“.

[3]) „Der Dichter meinte, die Unterhaltung mit der Geliebten sei eigentlich nur der Rahmen des Gedichts — die Schilderung der Schlacht die Hauptsache“ („Tunnel“-Protokoll).

[4]) Die Geliebte lieſs den Dichter, so protokollierte H. v. Mühler über dieses Strachwitzische Gedicht mit Zustimmung des „Tunnels“, „möglichst poetisch und am Ende sogar etwas leidenschaftlich werden; aber sie schien etwas miſstrauisch zu sein, ob er denn wirklich so ungeheuer verliebt in sie sei, oder nicht bloſs die gute Gelegenheit benutze, ein Gedicht auf den Abend zu machen . . .“ Trotz dieses Tadels wurde der Tunnelianer v. Held („Gleim“)

laufen Natur- und Liebesgefühl beständig zusammen.[1] „Die Rose im Meer“ reicht dagegen schon — noch weiter „Im Hafen“ — über eine köstliche Beschreibung des Meeres hinaus.[2] „Wie schön bist du“ malt des Dichters glühende Bewunderung und flammende Hingebung seiner letzten Liebe gegenüber im Anschlufs an eine Abendstimmung aus,[3] und „Mein altes Rofs“ verbindet einen nächtlichen Ritt mit dem Abschied von ihr auf Nimmerwiedersehen.[4] Besonders in diesem Epilog der „Frauen“-Dichtungen ist die epische Ruhe noch viel charakteristischer als in „Einer Nacht“ in kühne, fast dramatische Bewegung umgewandelt worden; er repräsentiert sein schönstes Reiterlied. Ja noch mehr: hier hat

---

von diesem „Span“ zu einem neuen „Ständchen“ angeregt, in dem Verein am 7. Mai 1848 vorgetragen. Zur Probe setze ich die erste Strophe an diese Stelle: „Traumhaft malen Mondesstrahlen Silberglänzend Wies' und Wald, Leise rauschend Hör' ich lauschend, Wie die Wog' ans Ufer schallt.“

[1]) Dr. Siegmund Stern („Collin“), „der ritterliche Verteidiger und scharfsinnige Erklärer mifsverstandener Poeten“, betrachtete in der „Ersten Meerfahrt“, laut „Tunnel“-Protokoll, „die Schilderung des Meeres als den eigentlichen Gegenstand des Gedichtes, fand es aber ebenso natürlich als schön, dafs dem durch etwas Gewaltiges erregten jugendlichen Gemüte aus dem Gewoge der Eindrücke immer wieder von Zeit zu Zeit das Bild der Geliebten auftauche. Indessen mufste doch auch er den Mangel an Einheit in diesem Span zugeben, sowie, dafs er für eine Schilderung des Meeres zu wenig bedeutend selbst an äufserem Umfange sei, für ein kurzes Gedicht aber an einem übertriebenen Pomp, an einer Art Weihrauch der dem Dichter beiwohnenden Kraft zu malen und zu gestalten leide“.

[2]) Den Grundgedanken zu der „Rose im Meer“, die den „Reimen aus Süden und Osten“ zeitlich nahe steht, kann dem Dichter vielleicht eine Siciliane Rückerts eingegeben haben: „Ges. Gedichte“ II, 314 No. 17.

[3]) „Wie gerne dir zu Füfsen“ ist echt Strachwitzisch glühend gehalten. Alle nachfolgenden Dichter haben das gleiche Motiv derart ausgemalt, wie es Freiligrath in seiner traumhaften „Ruhe in der Geliebten“ („Zwischen den Garben“ S. 75) vorzeichnete; z. B. Otto Roquette in seinem „Liederbuch“ (Stuttgart und Tübingen 1852) S. 65 „Zu deinen Füfsen will ich ruhn“, Richard Zoozmann in seinen „Ausgewählten Gedichten“ (Leipzig 1896) S. 169 „Ich sitze so gern . . . zu deinen holdseligen Füfsen“.

[4]) R. M. v. Werner, „Lyrik und Lyriker“ S. 512, bemerkt, in diesem Gedichte habe Strachwitz wahrscheinlicher und wahrer das Heinesche Motiv „Der Herbstwind rüttelt die Bäume“ (Werke I, 88) behandelt: „die andeutende Erzählung ist trotz dem Präsens so wahrscheinlich, weil die scheindialogische Einkleidung das Präsens rechtfertigt, es ist echtes historisches Präsens.“

Strachwitz leidenschaftlich intime, tief ergreifende Töne gefunden wie in seiner erotischen Lyrik nie zuvor.

c. „Venedig."

Dämmert schon aus Strachwitz' „Neuen Gedichten" hin und wieder eine leise Todesahnung hervor, so hat das dunkele Vergänglichkeitsgefühl den nachgelassenen Cyklus „Venedig" ganz durchzogen. Was sein letztes und vorzüglichstes Sonett (S. 352) skizziert, das wird jetzt beschaulich in dem üppigen, leuchtenden Kolorit eines Paolo Veronese ausgeführt. Die Deklamation „Letzte Liebe" erhält einen sichern Boden und tiefen Hintergrund.

Venedig wurde seit den berühmten Epigrammen Goethes (1790) von den deutschen Lyrikern gern besungen. Goethe tändelte in der „neptunischen Stadt Tage wie Stunden hinweg". Hauptsächlich gab er sich den Freuden eines leichten, sinnlichen Liebesgenusses hin. Platen brachte aus dem Herbste 1824 „dem deutschen Freunde" „ein kleines Buch" dar als einen Gefährten von Liebe und Kunst: den später vielgepriesenen Sonettenkranz.[1]) Darin hält der Dichter am liebsten die Eindrücke fest, welche die Betrachtung der Meisterwerke venetianischer Maler in ihm hervorgerufen haben. Anderseits schildert er das eigentümliche Thun und Treiben des südlichen Volkes auf Kanal und Strafse; aber manchmal erhebt er sich nur geringfügig über glänzende, marmorkalte Reisebeschreibung. Flüchtig streifen ihn Frauen- und Freundesliebe; stärker umfangen ihn Nachtstille und Trauer — daraus hervor rankt die Erinnerung an Venetiens grofse Dogenzeit. An diese düsteren Gemälde Platens hat Strachwitz, litterarhistorisch gefafst, angeknüpft und sie auf seine Art fortgeführt. Auch mag ihm des Schweden Karl August Nikander prachtvolles, elegant und klangvoll vorgetragenes „Venedig" vorgeleuchtet haben.[2]) Die eigentliche Inspiration zu diesen Dichtungen quoll aus der

[1]) Platens Werke I, 158 f. No. 18—31; „Zu den Sonetten aus Venedig" I, 450 (1825).

[2]) Von Nikander stammt das von Strachwitz übersetzte „Joh. Baners Schlachtlied". Über Nikanders „Venedig" vgl.: „Die neuere schwedische Litteratur" von P. O. Sturzenbecher. Leipzig 1850. S. 92 f.

„Stadt der Poeten“[1]) selbst, aus seinem eigensten Leben und Erleben. Zwischen Platen und Strachwitz ist besonders in diesem Falle nur ein rein stofflicher Kontakt wahrzunehmen.[2]) Des letzteren heifse Trauer ist auch nicht auf den Lenauschen Ton abgestimmt, und der gemächliche Spott, den er in den Abschlufs des Cyklus hineinträufeln läfst, kann ebenso wenig als ein letzter Nachhall Heinescher Verse bezeichnet werden.

Der Dichter behorcht „der Tiefe schwärzeste Geschichten“ — des grofsen Meeres, des venetianischen Volkes, des eigenen Herzens. Wegen dieses Dreiklanges ist der Gehalt dieser Gedichte zwar leicht zu verstehen, aber in nackter Prosa schwer anschaulich wiederzugeben. Eine vollkommen veranschaulichende Zusammenfassung müfste selbst wieder Poesie werden.

Es kommt in Strachwitz' „Venedig“ zu einem wundersamen Zusammenwirken von Leben und Tod, von Gegenwart und Vergangenheit, von Glanz und Dunkel, von Leidenschaft und Beschwichtigung. Die strahlende fürstliche Pracht alter Gröfse und Herrlichkeit rinnt mit dem verzehrenden Schmerze um entschwundenes Liebesglück zusammen. Aus der blinkenden Nacht der Lagunen weht um die einsam hinschwebende Gondel des Todkranken eine berauschende Luft der Schwermut empor. Verschollene Geheimnisse heben wieder an zu raunen, aus dem nächtlichen Grauen stehen düstere Träume auf, kühl und doch seltsam weich, wie von blassem Sternen-

---

[1]) So wurde Venedig von Strachwitz in einem Briefe genannt („Biogr. Denkmal“).

[2]) Der Stoff forderte an und für sich die elegische Betrachtung heraus. Bemerkte doch H. v. Mühler zu der Vorlesung von Budbergs „Venedig“ am 22. Mai 1842 sehr richtig: Venedig gehöre zu den Dingen, „die gleichsam von Gottes Gnaden ein Recht haben, elegisch zu erscheinen“. Diese Übersetzung aus dem Schwedischen hat Strachwitz wahrscheinlich kennen gelernt. Von andern bedeutenden Gedichten auf Venedig, die in den vierziger Jahren entstanden und die dem Dichter vielleicht zu Gesicht gekommen sind, mögen noch hervorgehoben werden: „Venedig im Oktober 1838“ (6 Sonette) und „Dezembernächte in Venedig“ im „Morgenblatt“ 1838 No. 309 und 1840 No. 33 von Heinrich Stieglitz, ebendaselbst 1846 No. 89 und 132 „Venedig“ von Feodor Löwe, in Löwes „Gedichten“ (Stuttgart und Tübingen 1854) S. 105f; „Venezia“ in Alfred Meifsners „Gedichten“, 2. Aufl., Leipzig 1846 [1. Aufl. 1845], S. 40. Vgl. auch „Venedig“ in Ludwig August Frankls „Gesammelten poetischen Werken“, 3 Bde. Wien, Pest, Leipzig 1880. I, 109.

licht überflogen. Ein Gleiten und Sinnen, Umschau und Selbstbetrachtung; halb Erinnern und halb Vergessen, feenhaft und traumhaft zugleich. Ein unsagbarer Zauber ist in diese Schilderungen venetianischer Nachtfahrten ausgegossen.[1])

Platen hat das „fühlende Herz", mit dem er sich in seinen Sonetten brüstet,[2]) gewifs bekundet — aber doch nicht mit jener hinreifsenden Gewalt, die Strachwitz in seinen Terzinen zu Gebote stehen sollte. Nur Strachwitz, „ganz mit seinem Schmerz allein",[3]) hat den Schmerz nach eigenem Bekenntnis genossen. Einseitiger, hat er seine Kunstfreude bescheiden hervorgekehrt; um so lauter kann seine Klage reden. Bei ihm ertönt vornehmlich das „Lied verlorener Liebe". Er hat seine Rivalen in diesem Gebiete durch edle Gemütstiefe, reiche, eigenartige Lebensfülle und majestätisch hinfliefsende, harmonisch durchgeführte Darstellung im einzelnen übertroffen. Nirgends hat er vorher eine solche feine und zugleich prangende Natur- und Seelenschilderung zuwege gebracht. In diesem Mikrokosmus spiegelt sich ganz individuell gefärbt der Makrokosmus ab, aus den Schauern enger menschlicher Gebrechlichkeit und Nichtigkeit führt ein Aufblick hinan zu dem Ewigen und Unendlichen, als begegneten sich in diesem Punkte alle physischen Kräfte in höchster Machtsteigerung. Der poetische Stil des Dichters hat in diesen, seinen letzten Schöpfungen seine ausgiebigste Entfaltung erreicht, gesättigte Klarheit und kühne Bildnerkraft. Zudem schmiegt sich die meisterhaft behandelte Form dem Inhalt aufs innigste an.[4]) Manchen Strophen und Strophengruppen des Strachwitzischen „Venedig" ist der Stempel des Genialen aufgeprägt.

---

[1]) Dennoch hat W. Herbst (1866) die Behauptung gewagt: Ihm „fehlt überhaupt die tiefere Beschaulichkeit, die aus der bunten Aufsenwelt Einkehr hält in der eigenen Innenwelt."

[2]) „Zu den Sonetten aus Venedig" V. 8.

[3]) Platens Werke I, 418[2] V. 4, 5.

[4]) In 8 Gedichten verwendete der Dichter die Terzine. Wilh. Wackernagel betont in seiner „Poetik, Rhetorik und Stilistik", herausgegeben von Ludwig Sieber (Halle 1873), S. 173: „Unter allen Strophenformen die geschickteste für die Elegie möchte die Terzine sein."

III.

Strachwitz' episch-lyrische Poesie.

1. Subjektivität und Objektivität.

„Solange der Dichter blofs seine wenigen subjektiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weifs, ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein."[1]) Thatsächlich könnte es nur eine Übermenschen-Natur wagen, die ganze, grofse Welt fortwährend als ihren Spiegel hinzunehmen.[2]) So ist denn auch Strachwitz vor seinem Ich nicht selbtgefällig stehen geblieben. Schon seine Lyrik liefs den Trieb des Dichters erkennen, seine Umgebung gegenständlich für sich zu erfassen und vor sich neubildend hinzustellen. In dem subjektiven Grunde wurzeln, wie früher angedeutet, manchmal bereits starke objektive Schilderungen: in den „Deutschen Hieben" und „Den Sorglosen", in dem „Wasserfall" und „Singenden Quell", in „Tordenskiold". Auch an „Venedig" darf von neuem erinnert werden. Aber schon „Ein Gesicht" legt von Strachwitz' gegenständlicher Anschauung des eigenen Selbst und fremder Lebensverhältnisse Zeugnis ab. Eine Verserzählung im Kleinen stellen „Die Edelsteine" der „Jugenddichtungen" dar, und das zweite „Reiterlied" zieht in ganz balladenhaftem Gewande auf. Zur vollen Vergegenwärtigung menschlicher

---

[1]) Eckermanns Gespräche mit Goethe I, 173.

[2]) Was Guy de Maupassant vom „Schriftsteller" überhaupt hervorhebt, das gilt eigentlich doch nur von einem fanatischen Lyriker: der Schriftsteller lebt „dazu verdammt, sich zu beobachten, sich zu fühlen, zu lieben, zu denken, zu leiden" („Novellen". Aus dem Französischen von Adolf Heilbronn. Leipzig und Wien 1897. S. 60).

Zustände bedarf es nur noch eines kurzen Schrittes, und diesen Schritt hat der Dichter frühzeitig gethan. Das beweisen die „Romanzen und Märchen“ in den „Liedern eines Erwachenden“; jenen folgten in den „Neuen Gedichten“ die Mehrzahl der „Nordland“-Poesie und die „Romanzen und Historien“. Mit jener rohen Objektivität, die in dürrer Thatsachendichtung stecken bleibt, haben die Strachwitzischen „Romanzen“ nichts gemein. Oder sind es am Ende — „Balladen“?

2. Romanze — oder Ballade?

Die Praxis der Dichter und die Theorie der Gelehrten vereinigten ihre Macht, um Strachwitz gründlich in der Definition seiner episch-lyrischen Dichtung zu verwirren.

Seitdem Joh. Wilh. Ludwig Gleim den Namen Romanze „in einem uralten französischen Lehrbuche“ entdeckt[1]) und die ersten komischen „Romanzen“ (Berlin und Leipzig 1756) verfertigt hatte, und seitdem Gottfried August Bürger seine „Lenore“, die erste deutsche Ballade, einem Freunde ankündigen durfte: „Ich habe einen herrlichen Romanzenstoff aus einer uralten Ballade aufgestört“[2]) — seit der Zeit, also mit dem Anfang der episch-lyrischen und lyrisch-epischen Kunstdichtungen, herrschte in ihrer Unterscheidung schrankenlose Willkür und Unsicherheit. Sehr bequem machten es sich Uhland, Gustav Schwab, Wilh. Zimmerman, Joh. Gabriel Seidl, Karl Egon Ebert, Joh. Nepomuk Vogl, Christian Freiherr v. Zedlitz, Fr. v. Sallet, Freiligrath, August Schnezler, Chr. J. Matzerath, Wolfgang Müller, wie schon vorher A. F. E. Langbein und Karl Philipp Conz, die ihre Verserzählungen einfach als „Balladen und Romanzen“ in die Welt schickten. Womöglich aber enthielt die zusammenfassende Überschrift noch den Zusatz: Legenden und Sagen etc.[3]) Manche Poeten der

---

[1]) J. W. L. Gleims sämtliche Werke. Herausgegeben durch Wilh. Körte. Halberstadt 1811—13, III, 91.

[2]) „Briefe von und an Gottfried August Bürger.“ Herausgegeben von Adolf Strodtmann. Berlin 1874. I, 101 (April 1773).

[3]) Uhlands „Gedichte“: S. 191 f. „Balladen und Romanzen“; Schwabs „Gedichte“, 2 Bde., Stuttgart und Tübingen 1828/29: I, 177 f. „Romanzen, Balladen, Legenden“, I, 211 f. „Geschichtliche und halbgeschichtliche Sagen“ u. s. w.; Seidls „Dichtungen“, 3 Bde., Wien 1826: I. „Balladen, Romanzen,

neueren Zeit klassifizieren ganz allgemein oder gar nicht.[1]) Die Mehrzahl der Lyriker — von Strachwitz' Vorläufern ausgeschlossen Goethe und Schiller, Maler Müller und die Stolberge, von seinen Zeitgenossen bedingungsweise Platen, Hebbel, die Droste-Hülshoff — entschied sich jedoch für die „Romanze".[2]) Diese Bevorzugung mufste schon der „Erwachende" gewahr werden.

Sagen, Lieder"; Zimmermanns „Gedichte", Stuttgart 1832: S. 111 f. „Romanzen und Balladen"; Eberts „Gedichte", Prag 1824, als „Dichtungen", 2 Bde. in 2. Aufl., Prag 1828, „Gedichte, vollständige Ausgabe", 3. Aufl., Stuttgart und Tübingen 1845: S. 265 f. „Balladen, Romanzen, Legenden"; Vogl: „Balladen und Romanzen", Wien 1835, „Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden", Wien 1846; Zedlitz' „Gedichte", Stuttgart und Tübingen 1832: S. 1 f. „Romanzen, Balladen, Lieder"; Sallets „Gedichte", Berlin 1835, „Gesammelte Gedichte", Berlin 1843, 3. Aufl., Hamburg 1852 [c]: S. 175 f. „Romanzen, Legenden und Balladen"; Freiligraths „Gedichte": S. 49 f. „Balladen und Romanzen"; Schnezlers „Gedichte", München 1833, 3. Aufl., Karlsruhe 1852: IV. Buch „Sagen, Märchen, Romanzen und Balladen" (z. B. S. 339 „Mummelseegeschichten"); Matzeraths „Gedichte", Stuttgart und Tübingen 1838, I. Buch S. 1 f. „Balladen und Romanzen"; W. Müllers „Balladen und Romanzen", Düsseldorf 1842. — Langbeins „Gedichte", Leipzig 1788, „Sämtliche Schriften", 4 Bde., 2. Aufl., Stuttgart 1841: III, 7 f. und IV, 7 f. „Balladen und Romanzen"; Conz' „Gedichte", Tübingen 1808 [Neue, d. h. 3. Ausgabe], S. 187 f. „Balladen, Romanzen und Legenden".

[1]) Chamissos „Gedichte": S. 9 f. „Lieder und lyrisch-epische Gedichte", S. 387 f. „Sonette und Terzinen"; Lenaus „Gedichte", Stuttgart und Tübingen 1832, 2. Aufl. [c] 1834: S. 285 f. „Lyrisch-epische Gedichte"; in Lenaus „Neuen Gedichten", 2. Aufl., S. 5 f. „Gestalten"; Ferdinand Dräxler-Manfreds „Gedichte", 1. Aufl., Frankfurt a. M. 1838, 3. Aufl. 1848: S. 135 f. „Gestalten"; Kopisch' „Gesammelte Werke" I, 95 f. „Sagen", I, 115 f. „Kleine Geister" etc. — Einzelne episch-lyrische Gedichte in Fr. Schlegels „Gedichten", Berlin 1809 (S. 307 „Das versunkene Schlofs"), haben keine Bezeichnung erhalten; in Cl. Brentanos „Gesammelten Schriften", Frankfurt a. M. 1852, stehen „Auf dem Rhein", „Loreley" in dem Buche „Liebe" II, 99, 391.

[2]) Schiller, der erste wirkliche und in seiner Art unübertroffene deutsche Romanzendichter, bezeichnete nur den „Kampf mit dem Drachen" als Romanze (den „Handschuh" als „Erzählung"). Die Romantiker und ihre nächsten Epigonen dichteten dagegen fast ausschliefslich Romanzen; also A. W. Schlegel in den „Sämtlichen Werken" I, 179 f. „Lieder und Romanzen"; Achim v. Arnim in den „Sämtlichen Werken", Berlin 1839—56, Neue Ausgabe, 21. Bd. (6. Bd. des Nachlasses), S. 86 „Der Förster. Romanze", S. 88 „Der Wilddieb. Romanze" etc.; ebenso Tieck u. a.; ferner Eichendorff in den „Gedichten" S. 395 f., Fouqué in den „Gedichten", Stuttgart und

War doch damals die ästhetische Theorie in dem gleichen Irrtum befangen wie die Praxis. M. Meyrs Buch „Über die poetischen Richtungen der Zeit“[1]) und namentlich ein einleitender Aufsatz in dem „Ährenkranz“: „Romanze, Ballade und Sage“ S. XX—XXIV, gaben aller Wahrscheinlichkeit nach bei Strachwitz den Ausschlag. Der Anonymus —g, der Verfasser jener Skizze, behauptet kurz und bündig: „Unsere Dichter der neuesten Zeit widmen sich vorzugsweise der Romanze.“[2]) Nämlich: Tieck, die Brüder Schlegel, Uhland, Schwab, Kerner, Wilh. Müller, Chamisso, Immermann, Grün, Simrock, Vogl.[3])

Tübingen 1816—27, 3. Bd.: „Romanzen, Idyllen“; Heine: „Romanzen“, zuerst in den „Jungen Leiden“, Berlin 1821 (Werke I, 35 f.); Grün in den „Gedichten“ S. 245 f.; Dräxler-Manfred: „Romanzen, Lieder und Sonette“, 2 Bde., Prag 1826, 1828; Reinick in den „Liedern“: S. 75 f. „Lieder und Romanzen“. — Vgl. besonders noch den „Musenalmanach für das Jahr 1802“, herausgegeben von A. W. Schlegel und L. Tieck, Tübingen 1802. Darin befindet sich u. a. S. 64 von Sophie B[rentano] eine „Ballade“, die sich aus Prosa-Zwiegesprächen zusammensetzt, und S. 254 von Fr. Schlegel eine „Romanze vom Licht“, die sich nur geringfügig von einem Liede unterscheidet. Arndt verstand unter seiner „Romanze“ und „Ballade“, beide 1809 gedichtet, in der Ausgabe der „Gedichte“ letzter Hand (1860) S. 150, 151 gleichfalls nur ein bewegtes Lied. Balladenartig erscheint Mörikes „Romanze vom wahnsinnigen Feuerreiter“, in seinen „Gedichten“ S. 85.

[1]) S. 70: „Die Romanzen fallen ... ins Bereich der Natur im weitesten Sinne, ins Bereich des unmittelbaren Lebens, des Gefühls, der Leidenschaft“ etc.

[2]) Der Romanze wird Lebhaftigkeit und Feuer der Darstellung, dramatische Entwickelung zugesprochen; sie erzähle „oft traulich plaudernd ..., oft in kurzen Sätzen die Hauptpunkte der Fabel nur andeutend und Gefühl und Nachdenken frei walten lassend“. Sie sei „ein erzählendes Lied zu nennen, da ihre Form rein lyrisch ist und der Stoff selbst oft in das Lied hinüberstreift. Dieser Stoff ist seiner Wesenheit nach einfach und fast immer dem Mittelalter, der Quelle der Romantik, entnommen oder nach mittelalterlichen Ideen entworfen“. Die Romanze führe „eine seltsame Begebenheit mit traurigem Ausgang vor“ etc. Diese Definition trifft für Strachwitz' Romanzen Wort für Wort zu. Der Anonymus verweist besonders auf den grofsen Romanzen-Schatz der Britten, „eigentümlich durch ihren düstern, nebligen Geist“.

[3]) Goethes „Sänger“, „Erlkönig“, „Fischer“, selbst die feierlich dahingleitende „Braut von Korinth“ seien echte Romanzen; Schiller habe – ausgenommen den romanzenhaften „Ritter Toggenburg“ — weder Romanzen noch Balladen produziert. Die Ballade hält dieser Poetiker hauptsächlich für Stoffe komischen Inhalts geeignet.

Der Fülle dieser siegesbewufst docierten Thatsachen hatte sich der junge Dichter zu beugen.[1]) Der reifere hielt an den Vorurteilen der guten, alten Zeit fest.[2]) Seine Freiheit wahrte sich Strachwitz nur insofern, als er für die „Sage" des Anonymus —g zuerst das „Märchen" und später die „Historie" einführte. Diese seltener gebrauchten Bezeichnungen[3]) erklären sich gleichwohl selber.

Also: wenn man unter Romanze[4]) ein lyrisch-episches Gedicht versteht, das in glänzenden Farben und Formen — besonders in spanischen Trochäen abgefafst — einen ideeverklärten oder idealisierten Stoff ruhig, lichtvoll, ausführlich vorträgt, so kommt den wenigsten von Strachwitz' erzählenden Gedichten eine solche Benennung zu. Jener Gattung gehört nur „Heinrich der Finkler" an. Den drei orientalischen

---

[1]) Wie der Poetiker des „Ährenkranzes", M. Meyr, definierten die andern zeitgenössischen Ästhetiker, z. B. A. W. Schlegel in seinen „Kritischen Schriften" (Berlin 1828) II, 19, Schopenhauer in der „Welt als Wille und Vorstellung" („Sämtliche Werke", Leipzig 1873, II, 293). Von der Hagen spricht in der Vorrede zu den „Edda-Liedern von den Nibelungen" S. XX von englischen, dänischen, deutschen „Romanzen", obwohl er die Ballade meint. W. Menzel richtete um den Ausgang der dreifsiger Jahre in seinem „Litteraturblatt" eine Rubrik für „Romanzen und Sagen" ein.

[2]) Inzwischen war Ernst Theodor Echtermeyers epochemachende, in den Ergebnissen zutreffende, in den Ableitungen durchaus nicht einwandfreie Abhandlung „Unsere Balladen- und Romanzenpoesie" erschienen: „Hallesche Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst". Leipzig 1839, No. 96—98, S. 761 f. Aber selbst Vischer citiert noch 1863 „Ver sacrum" und „Tells Tod" in dem Aufsatz „Ludwig Uhland" als „einzige Balladen": „Kritische Gänge." Stuttgart 1863. IV, 153.

[3]) Jene z. B. von Rückert in den „Gesammelten Gedichten" I, 407 f.; diese von Heine in dem „Romanzero", Hamburg 1851 (Werke I, 327 f.), angewendet.

[4]) Ich verweise an dieser Stelle nur, abgesehen von Vischers, Vilmars, Düntzers, Beyers Erklärungen, auf einige der treffendsten, neuesten Definitionen der Romanze und Ballade: A. Dimter: „Die lyrisch-epische Dichtung in der deutschen Litteratur", Teschen [1881], S. 5; „Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger" von P. Holzhausen: „Zeitschrift für deutsche Philologie", Halle 1883, XV, 129; Karl Borinski: „Deutsche Poetik", Stuttgart 1895, S. 124; P. Graffunder: „Ballade und Romanze" in den „Grenzboten" 1896, 55. Jahrgang, No. 37, S. 508.

Erzählungen „Die Jagd des Moguls“, „Türkische Justiz“ und „Die Perle der Wüste“ haften bereits mannigfache Merkmale an, welche die Ballade charakterisieren. Letztere Bezeichnung erfordert seine episch-lyrische Dichtung insgemein. In den Rang der Ballade stellen sie ihre musikalische Verve, ihr dramatisch fortschreitender Gang, ihre vielfach herbe und düstere Stimmung, ihr lyrischer Untergrund, ihr persönliches Kolorit. Der Dichter hat selbst, ohne es zu ahnen, ein paar sehr bezeichnende Titel für seine „Romanzen“ gewählt: „Rolands Schwanenlied“, „Das Lied vom falschen Grafen“, „Das Lied von der armen Königin“.

3. Episch-lyrische Kunst- und Volkspoesie vor Strachwitz.

Der „Ährenkranz“ hat jedoch Strachwitz nicht nur in der Definition seiner episch-lyrischen Dichtung beeinflufst, sondern er gab ihm — was wichtiger ist — in einer Auslese unmittelbar eine Übersicht über die zeitgenössische Balladen- und Romanzenpoesie. Zu dieser Anthologie neuer deutscher Lyrik gesellte sich überdies Adolf Müllers „Clio. Eine Sammlung historischer Gedichte mit leitenden geschichtlichen Anmerkungen.“ Berlin 1840,[1]) die auch in Übersetzungen Dichtungen und Dramenscenen aus fremden Litteraturen enthält. Hier und dort überwog freilich die dilettantische Mittelmäfsigkeit. In dem „Ährenkranz“ herrschte die versifizierte Sage Schillerscher[2]) und Uhlandischer[3]) Nachtreter: edle, aber eitle Schönrednerei und schlichte, aber mehr schlechte als rechte Erzählung; formale Korrektheit, aber von leidenschaftlicher Tiefe und Gröfse der Empfindung kaum eine Spur, durchaus unmotivierte

---

[1]) 1841 in der Schweidnitzer Primanerbibliothek vorhanden. Auf Chamissos „Deutschen Musenalmanach“ ist bereits hingewiesen worden.

[2]) Z. B. Gustav Fick, Max Fischel, J. J. Hanusch; aber auch bekanntere Namen: Agnes Franz, W. Alexis, G. Stieglitz (vgl. S. 312 „Der Harfner“).

[3]) Höher stehen nur Schwab, Simrock, Vogl, Kopisch, Bechstein, O. L. B. Wolff und der talentvolle, manchmal kühner zugreifende, frühverstorbene Max v. Oer (1806—1846; er veröffentlichte: „Meteorsteine“. Erfurt 1835, „Balladen und Romanzen“. Erfurt 1837).

Gelegenheitsdichtung! Glücklicherweise war aber der „Ährenkranz“ nicht bloſs aus leerem Stroh und künstlichen Blumen zusammengebunden. Neben der Fülle des ehrlichen Mittelgutes kamen darin Proben von den vorzüglichsten Poeten der letzten dreiſsig Jahre vor[1]). Mindestens sah sich Strachwitz durch diese Auswahl dazu veranlaſst, nunmehr auch zu den gesammelten Gedichten jener Lyriker überzugehen. Der Schweidnitzer Schulunterricht lieſs seine Blicke bis zu den ersten deutschen Kunst-Romanzen und Balladen des vorigen Jahrhunderts zurückschweifen.

Die komisch-platte, bänkelsängerisch-burleske Romanze der Gleimschen Schule war um das Jahr 1838 verschollen.[2]) Von den älteren Balladen- und Romanzendichtern zogen Strachwitz vor allem Bürger, weniger Schiller und Goethe an: Bürger mit seiner feurigen Leidenschaft und individuell gestaltenden Charakterisierungskunst, wo er nicht in plumpe, manierierte Volkstümelei verfiel; Schiller mit seinem groſsen dramatischen Zuge, wo er nicht von der stillen Gröſse und edlen Einfalt der Antike und von seiner starken Ideenwelt eingeengt wurde; und Goethe mit den geheimnisvollen Schauern mancher Stücke, wo er seine maſsvolle Herzlichkeit zu durchbrechen wagte.[3]) Von den Anfängen der Romantik mag ihm nur Tieck, der ihm als sein Gönner gegenüberstand,[4]) näher getreten sein: Tiecks blühende Schwärmerei paart sich mit tüchtiger Kraft. Auch Arndt[5]) und Fouqué mit mancherlei

[1]) Rückert, Grün, Lenau, Platen, Heine, Chamisso, Freiligrath, Eichendorff, Mosen, K. E. Ebert.

[2]) Nur in Amadeus Wendts „Musenalmanach“ (Leipzig 1832) III, 9 erschien noch von A. W. Schlegel, gedichtet 1827, eine richtige Romanze der alten Art: „Ballade vom Raube der Sabinerinnen und von der neuentdeckten Stadt Quirium“, ein Stoff, den schon Geiſsler in seinen „Romanzen“, Mietau 1774, behandelt hatte.

[3]) Fr. Stolbergs sentimentale Schauerballaden schlagen noch zu sehr in die verstiegene Sturm- und Drangperiode, um Strachwitz fesseln zu können.

[4]) L. B. S. 16, 26.

[5]) „Gedichte“, Rostock 1804; in der Ausgabe letzter Hand z. B. S. 95 „Die Ritter von Jomsburg“ (1804); Arndt hatte in den Augen der jungen politischen Stürmer 1840 sein Ansehen bereits verloren. Vgl. „Gedichte eines Lebendigen“ I, 23.

Nordland-Balladen, jener schlicht-feierlich, dieser oft geziert und barock durch sein Wesen voll süfslicher Sentimentalität und wuchtiger Mannhaftigkeit, konnten ihm neue Anregung bieten. Die Erscheinung des letzteren mochte ihm trotz mancher Schwächen und zahlreicher Angriffe doch das Ideal eines „Heldensängers" repräsentieren.[1]) Andere Poeten, die im Gegensatz zu den vorigen auf dem Gipfel ihres Ruhmes erst anlangten, haben ihm nachweisbar vorgeleuchtet. Am schwächsten wirkte auf ihn Rückert mit seinen Sagen und Märchen, die trotz mannigfaltiger Stoffe oft wegen ihrer geistreichen Spielereien, wegen ihrer parabolischen Tendenzen und wegen ihrer gleichartigen, ermüdenden Breite abfallen.[2]) Grün hatte in dem Romanzenkranz „Der letzte Ritter", wie Strachwitz in jugendlicher Begeisterung hervorhob, „die Würde mit der Kraft verschlungen" (S. 327_5). Im übrigen brachten dieses

---

[1]) Vgl. in Fouqués „Ausgewählten Werken", Ausgabe letzter Hand, 12 Bde., Halle 1841, XII, 72 f. „Die Eroberung von Norwegen. Eine altnordische Geschichte in Balladen". Fouqué, auf den Strachwitz vielleicht durch Passow hingewiesen wurde, sank von Jahr zu Jahr in der öffentlichen Schätzung. Passow schreibt am 9. Juni 1811: „Der Held des Nordens sollte billig, solange die Lesung der Nibelungen noch ihren Schwierigkeiten unterworfen ist, das erste Buch der deutschen Jugend sein" („Leben und Briefe" S. 149); ihm kommt am 28. März 1815 in diesem Drama „das Wunderliche in der willkürlichen Vermischung des Dramatischen mit dem Epischen . . . recht freiherrlich" vor, weil er nicht wisse, „wo die Freiheit oder die Herrlichkeit siegt" (S. 206); endlich am 9. Juni 1825 bemerkt er: „Fouqués Blüten sind taube gewesen" (S. 298). Trotz Platen („Der romantische Ödipus": Werke II, 383_6, 404_{11}) war jedoch dieser fruchtbare Schriftsteller vor 1830 der gefeiertsten einer. Vgl. Werke der Brüder Stolberg I, 336 (1817) und I, 347 (1819); Körners Werke I, 239 (auch in Fouqués „Ausgewählten Werken" XII, 63 (1810); A. W. Schlegels Werke VIII, 142 (1806); Eichendorffs „Gedichte" S. 132 f.; Schwabs „Gedichte" I, 66 (1813); Gaudys Werke I, S. XXXII. Man tadelte seinen „Aristokratismus": O. L. B. Wolffs „Encyklopädie der deutschen Nationallitteratur", Leipzig 1835 f., II, 409; aber selbst Heine liefs trotz allen Spottes in der „Romantischen Schule", Hamburg 1836, S. 298 wenigstens die freiherrliche Lyrik gelten. Strachwitz kannte Fouqué jedenfalls zunächst aus dem „Deutschen Musenalmanach" 1836, 1839.

[2]) Vgl. Rückerts „Volkssagen" und „Chidher" in den „Ges. Gedichten" I, 427 f. und III, 487 f., I, 73. Eine Ausnahme bildet der vorfreiligrathische „Mohrenkönig" I, 69.

Lyrikers rhetorische, mit glänzenden Pointen überladene „Romanzen“ nur deskriptive Momentaufnahmen, allerdings sehr packende, oft symbolisch vertiefte Genre- und Situationsgemälde.[1]) Chamisso und Freiligrath hatten — für Strachwitz vorbildlich — neben der weisen, civilisierten Welt des Rückertschen Orients das seltsame, fremdartige Leben der Wüsten und Urwälder entfaltet, jener ausgezeichnet durch die schroffe Willenskraft seiner Gestalten und die feine Psychologie, mit welcher er grause und grelle Scenen zu durchdringen und zu motivieren wufste, dieser durch seine berserkerhafte Wildheit[2]) und das glühende Kolorit seiner exotischen Landschaftsmalerei.[3]) Den nachhaltigsten Einflufs übten indessen auf Strachwitz' episch-lyrische Dichtung Eichendorff und Heine, Uhland und Platen aus.

Wenn ihm Eichendorff und Heine holde, berückende Weiblichkeit in ihren Triumphen vorführten, so begeisterten ihn Uhland und Platen für trotzige, handfeste Männlichkeit. Dort waltet vorwiegend die Liebe, hier die Stärke. Flammen auf jener Seite, besonders bei Heine, die wilden, verzehrenden Wünsche der Menschenbrust, so bricht auf dieser Seite machtvoll ein edles Wollen hervor, bei Platen oft zu herber Selbstbescheidung gesteigert. Statt der spukenden Gespenster und zauberhaften Naturgeister Eichendorffs und Heines — mit un-

---

[1]) Vgl. „Der Unbekannte“, „Der alte Komödiant“, „Die Leiche zu St. Just“, „Das Wiegenfest zu Genth“ in Grüns „Gedichten“ S. 266, 284, 253, 247.

[2]) Vgl. „Moosthee“, Str. 11, in Freiligraths „Gedichten“ S. 5. — Besonders Freiligrath ist in Deutschland der litterarische Vermittler V. Hugos, des Verfassers der „Orientales“ (1827), mit dessen innerer Technik er in exotischen Geschichten übereinstimmt: an die Schilderung eines romantischen Schauplatzes knüpft sich eine glühend kolorierte Erzählung, abgeschlossen durch eine nahezu epigrammatisch überraschende, meist Grausen oder Grauen weckende Pointe. Vgl. Richter: „Freiligrath als Übersetzer“ S. 20 f.

[3]) Es kann nicht wundernehmen, dafs Strachwitz besonders von Freiligrath ergriffen wurde. Erklärte doch sogar Chamisso, der den westfälischen Dichter in die deutsche Litteratur eingeführt hatte, er merke in seinen eigenen neuen Liedern die befruchtende Einwirkung eben dieses jüngeren Lyrikers: „Gesellschafter“ 1838, No. 104, wieder abgedruckt in Chamissos „Leben und Briefen“ II, 286.

gleich höheren, intensiv sinnlichen Reizen ausgestattet, als das Rückert und Grün vermocht hatten — fand Strachwitz bei Uhland sehr häufig, bei Platen immer kräftig gezeichnete Menschen einander gegenübergestellt, frei von den modernen Zuthaten des „letzten Ritters“. An Stelle der dämmerhaften und dämonischen Wunder- und Sagenwelt jener Poeten — bei Eichendorff in einer eigentümlichen Verbindung heimlicher Sehnsucht und abendlichen Waldesrauschens, bei Heine in einer ähnlichen Verbindung träumerischer, aber doch leidenschaftlicherer Stimmungen — wiesen ihn diese, Uhland mit freundlicher, frischer Fülle, Platen mit erhabener, etwas kühler Eleganz, in die bestimmte Beleuchtung menschlicher Zustände und Geschicke, in die grofse Sagen- und Völkergeschichte. Den beiden älteren Dichtern, weniger Eichendorff als vielmehr dem allverehrten schwäbischen Meister [1]), hat Strachwitz manchen Kunstgriff in der allgemeinen Balladentechnik abgesehen.

Die Poeten, welche mit Strachwitz in persönliche Berührung kamen und deren Dichtung mit der seinigen in irgend einem Zuge harmoniert, lenkten ihn nur auf seine eigenen Muster zurück. [2]) Es bleibt verschleiert, wie weit ihm Fr. v. Sallet vorleuchtete, der vereinzelt die Wucht der nordischen Ballade wie die frische Pointenkraft der englisch-schottischen Ballade

---

[1]) Uhland wurde nicht blofs von seinen Landsleuten als „Haupt von Liederorden“ und „Meister“ gepriesen (Kerners „Dichtungen“ S. 248 „Uhlands frische Lieder“, Schwabs „Gedichte“ II, 93 „An L. Uhland“); Freiligraths „Ausgewanderter Dichter“ („Gedichte“ S. 282) stimmt in der amerikanischen Wildnis vor allem Uhlands Lieder an, und Lenau las wirklich in einem amerikanischen Blockhause von dem „herrlichen Held Harald“ („Neue Gedichte“ S. 91). Herwegh konnte wenigstens noch den Sänger von „Weh euch, ihr stolzen Hallen“ (d. i. „Des Sängers Fluch“) verehren („Gedichte eines Lebendigen“ I, 166; II, 125), und ein Hebbel bekannte sich gar als Uhlands Schüler (Hebbels Briefwechsel, herausgegeben von F. Bamberg. 2 Bde. Berlin 1890. I, 138 etc.). Wie seine ganze Zeit war wohl Strachwitz für diesen grofsen Dichter und Menschen aufs höchste eingenommen.

[2]) Strachwitz' Schulfreund, M. v. Wittenburg, brachte es nur zu dilettantischen Versuchen. Er dichtete sentimentale Schauergeschichten, krausverschlungen, unpsychologisch, effekthaschend, voll von rhetorischem Schwulst, formal in ungeschliffener Breite befangen: „Musenalmanach der Universität Breslau auf 1843“ S. 98 „Der Gefangene“, S. 102 „Die Trauung“ etc.

probierte. H. v. Mühler, W. v. Merckel, R. Löwenstein behandelten Balladenstoffe mehr oder minder in dem einfachen und doch so reichen Stil Uhlands[1]); Gildemeister, dem Strachwitz auf diesem Felde näher rücken sollte, gemahnte in seinen episch-lyrischen Gedichten an Freiligrath, wohl auch an Freiligraths Vorbild Victor Hugo und an Byron. Endlich kam bei Geibel trotz manchen Beweises echter kerniger Kraft der Hang zu dem Traummärchen- und Minnezauber, auf den sich Eichendorff so meisterlich verstand, wieder und wieder zum Vorschein, nur minder verschwommen und verworren. Es offenbarte sich bei ihm gleichzeitig eben etwas von Uhlands klarer Festigkeit.

Mindestens ebenso wichtige Anregung als von Uhland und seiner Schule empfing Strachwitz auf dem eigentlichen Gebiet der Ballade von der Volkspoesie.

„Die frische Morgenluft altdeutschen Wandels“, welche Ludwig Achim von Arnim schon in den deutschen Volksliedern verspürte[2]) wehte ihm voller und stürmischer beschwingend aus dem Nibelungen-Epos zu. Noch stärker als „die Mär' von deutschen Heldensagen“ (S. 317$_5$) spornte ihn die „Edda“ zur Nacheiferung mit ihrer ungeheuern Leidenschaft, ihrer tragischen Gröfse, ihrer mystischen Tiefe, ihren eisernen Helden und furchtbaren Göttern. In ihr sah er viel besser als in der

---

[1]) H. v. Mühler verfuhr nur ausnahmsweise Schillerisch (vgl. „Kaiser Maximilians ewiger Landfrieden“ in den „Gedichten“, Berlin 1840, S. 74), mehr schon W. v. Merckel, der im „Tunnel“ besonderes Lob am 8. Jan. 1843 mit der langen Legende „Maria vom blühenden Dornstrauch“ einheimste, in seinen „Gedichten“, Berlin 1866, S. 74. Der bedeutendere H. v. Mühler hat neben orientalischen und bevorzugten deutschen Stoffen bemerkenswert ein paar nordische Balladen versucht (vgl. S. 293 „Thore Brak“); „Das Muttergottesbild“ S. 333 ist zwar in der modernisierten „Chevy-chase“-Strophe abgefafst, doch fehlt dieser Legende die eigentümlich pointierte Ausdrucksweise der englisch-schottischen Form. R. Löwenstein zeigte sich in dem Sonntagsverein z. B. am 18. Dezember 1842 mit „Herzogs Radbods Taufe“ (in der deutschen Litteratur häufig poetisch bearbeitet) und am 2. Dezember 1843 mit „Der Sage von Agilulf und Theudelind“. Gedichte, für das grofse Publikum gedruckt, erschienen von ihm nur: „Kindergarten“, Berlin 1846, 1864, 4. Auflage 1886; „Kindergedanken. Neue Folge des Kindergartens“. Berlin 1886; „Aus bewegten Zeiten. Politische Gedichte“. Stuttgart 1890.

[2]) „Des Knaben Wunderhorn“ I, 37.

deutschen Überlieferung seine Ideale von hochragender Menschenherrlichkeit im allgemeinen und von stolzer und tapferer Manneswürde im besondern verkörpert. In den farbenprächtigen schwedischen und dänischen Liedern fand er neben dem Mute erprobter Ritterlichkeit auch das Märchen- und Zauberreich elfischer Wesen vor.[1]) Sein Weg von den rauhen Skandinaviern, deren Poesie „ganz auf Felsen und Eis und gefrorener Erde" schreitet, hatte ihn jedoch auch zu den „weich idealisierten Schotten"[2]) geführt, in jenes feuchte, dämmerige Land, wo

„Die Sterne sich bergen am Himmelsgewölbe,
Der Mond, kalt und bleich, sinkt in die westliche Welle".[3])

Von Macphersons Ossian, seiner blassen Nebelnacht klagender und kämpfender alter Herrscher und Harfner, empfing er im Gegensatz zu dem empfindsamen, jungen Uhland[4]) nur ziemlich unbedeutende Einzelheiten. Hingegen brachte schon der „Erwachende" Percys „Reliques" das weitgehendste Verständnis entgegen. Leicht begreiflich! Der Grundcharakter der englisch-schottischen Balladen, wie Sallet in der Einleitung zu der früher erwähnten Percy-Übersetzung hervorhebt, „ist eine naive, heitre Weltanschauung, eine frische Freude am Grün des Waldes, . . . Mannesstärke und Gewandtheit, eine unbefangene Lust und Neubegier an Ereignis und That. Auch die tragischen Ereignisse ergreift jene Heiterkeit der Anschauung ganz objektiv."

Diese verschiedenen Erscheinungen des Volksgesanges haben in Strachwitz starke Eindrücke hinterlassen. Schottlands geheimnisvoller Geisterspuk, des „merry England" tapfere

---

[1]) Die nordische Welt gewann in ihm Frische, sinnliche Macht, plastische Fülle durch die Reise über Seeland nach Schweden und Norwegen (1848). Dafs Strachwitz schon vorher tüchtige Nordland-Balladen geschaffen hat, liegt daran, dafs er die nordische Natur, mit Goethe zu sprechen, durch „Anticipation" besessen hatte („Gespräche mit Eckermann", 26. Febr. 1824). An seiner Wiege hatte eben wie bei Uhland „der Geist der Vorwelt" gestanden (Uhlands „Gedichte": „Die Lieder der Vorzeit" 1807, S. 221).

[2]) Herders „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker" (1773): Werke V, 350.

[3]) „Ossians Gedichte" in Brinkmeiers Übertragung (1883) I, 69.

[4]) Vollends im Gegensatz zu den Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts, Klopstock, Herder, Goethe zu Anfang der 70er Jahre.

Tüchtigkeit, Dänemarks und Schwedens schwüle Zauberstimmung, des Nordlands grimmer Trotz und Deutschlands Frohsinn und Innigkeit — all das hat seine episch-lyrische Poesie durchdrungen. Schottische und nordische, nordische und deutsche, schottische und dänisch-schwedische Elemente insbesondere wufste der Dichter glücklich zu verschmelzen. Natürlich waltet in seinen „Romanzen“ am entschiedensten der kraftvolle und strenge Geist englischer und dänisch-nordischer Sagendichtung. Erst gegen den jähen Absturz seines Lebens gelangte in ihnen greifbar die sinnende Schwermut und Gemütstiefe schottischer und deutscher Weisen zum Durchbruch.

In der Volkspoesie ging der Romanzendichter Strachwitz auf; aber er ging in ihr nicht unter. Wie Heine von einer geliebten Frau wollte er vor allem ihren Leib besitzen: er hatte selber „Seele genung.“ [1]) Dankt er den vorangehenden deutschen Poeten manches, Percy sehr viel, so dankt er schliefslich seiner eigenen Kraft doch alles. Nur dem, der Füfse hat, kann ein Stab nützen.

4. Strachwitz' episch-lyrischer Stil.

In der Darstellungsweise gemahnen Strachwitz' „Romanzen“ vorzugsweise an den prägnanten Stil der englisch-schottischen Volkslieder. [2]) Auf das glänzendste erweist der Dichter seine Kunst, derartig die Handlung auszugestalten, dafs in ihrem Getriebe kein toter Punkt zu überwinden ist. Nichts liegt in ihr aufserhalb des erregten Interesses. „Der Drang einer tiefen Anschauung fordert Lakonismus.“ [3]) In Einem Worte weifs Strachwitz eine ganze Begebenheit oder gar eine ganze Kette von Begebenheiten, die sein Süjet nicht unmittelbar und unumgänglich angehen, oft meisterhaft zusammenzufassen. Doch ist er in dem Streben, nur das Notwendigste, die Hauptpunkte der Fabel knapp und scharf herauszuarbeiten — einem Streben,

---

[1]) Heines Werke II, 9, No. 14 Str. 2.

[2]) Vgl. „Natur der Balladen“ in Joh. Jak. Bodmers „Altenglischen und altschwäbischen Balladen“, Zürich 1781, S. 1 f. Hier auch eine sonderbare Definition von Ballade und Romanze.

[3]) Goethes Rezension des „Wunderhorns“.

in dem er besonders von dem kritischen W. v. Loos bestärkt wurde — bisweilen zu weit gegangen. Im allgemeinen hält er die Grundzüge seines Themas mit höchster Klarheit fest.

Wie die nordische Dichtung, wie Percy und seine Nachfolger will Strachwitz — das zeigte schon seine eigentliche Lyrik — episch-lyrisch weniger Zustände als vielmehr ein Ereignis, vor allem eine That in ihrem Werden und Wachsen vergegenwärtigen. Nur in ein paar Nordlandstücken giebt er in engstem Raume ein lebendes Bild und einen lebhaften Bericht zum besten (S. 259; 251). Trotzdem er in „Richard Löwenherz' Tod" blofs Anfang und Ende eines Kampfes beleuchtet, ist er doch über eine glänzende Momentaufnahme hinausgekommen. Epischer Schilderung nähert er sich allein in der Behandlung orientalischer Stoffe, beziehungsweise in seinen Terzinengedichten: hier wird durch die breite, mafsvolle Form das Feuer und der Schwung seiner Darstellung abgeschwächt oder beruhigt. Vorwiegend aber sucht er seinen Thematen in dramatisch lebendiger Weise gerecht zu werden. Die volkstümlich dramatische Entfaltung bietet sich ihm um so willkommener dar, als er sich nicht mit komplizierten, vielseitigen und vieldeutigen Gegenständen abgiebt. Einen Romanzenkranz hat er nicht geflochten.[1]) Bekanntlich hat er die einzelnen „Romanzen" am liebsten in einem Zuge durchgeführt.

Der Dichter drängt seinen Stoff nach zwei oder drei inneren grofsen Gesichtspunkten zusammen. Selten läfst er sich auf eine längere Exposition, auf eine weit ausholende Vorgeschichte oder Vorrede ein. Meistens stürzt er sich nach ein paar kargen orientierenden Hinweisen auf Ort und Personen sofort mitten in die Handlung hinein; dann geht es unaufhaltsam Schlag auf Schlag vorwärts, bis die Höhe im Sturm erobert ist. Daran heften sich fast unmittelbar — oft mit schmetternder Kraft — Katastrophe und Abschlufs. Bei solchem feurigen D'rauf und D'ran giebt es keine Gelegenheit zu ausführlicher Ausmalung und detaillierter Charakteristik. Selbst die ergreifendsten Scenen werden demgemäfs mit ein paar

[1]) Wenigstens nicht in seiner reiferen Zeit, bez. nicht der Nachwelt durch den Druck überliefert. Vgl. L. B. S. 16.

schlagenden oder kräftig bezeichnenden Worten erschöpft. Die geringste Sorgfalt wird auf die Veranschaulichung der Gegend und vollends der Jahreszeit verwendet; die Helden selbst sind nur in ihren wichtigsten Merkmalen erfafst worden: „mit einem kühnen Griffe" (S. 163 Str. 4_1). Das geschieht dann immer in den entschiedensten Momenten. Noch rascher thut Strachwitz die Nebenfiguren ab. Wie in der Volkspoesie tritt bei ihm statt der Beschreibung die Rede seiner Personen hervor; auch aus ihren Ausrufen und Dialogen dringt kein langatmiger Aufenthalt in die eilende Handlung ein. Vielmehr resultiert selbst aus ihnen eine konstante Steigerung; an ihre dramatische Bedeutung wird man besonders dadurch erinnert, dafs häufig das in gewöhnlicher Prosa übliche einleitende „er oder sie sprach, sagte, antwortete" etc. einfach fortgefallen ist. In der „Guten Jagd" verbindet die eigentliche Erzählung nur die Zwiegespräche, um ihnen, den Gipfeln der Handlung, neuen Stoff zuzuführen. Im ersten Teil des „Douglas" sind nur sechs Verse direkter Vortrag des Dichters. Letztere Historie, „Richard Löwenherz", „Rolf Düring" beginnen unmittelbar mit einer Anrede; selten wird das Gedicht — der zweite Teil des „Douglas" und „Löwenherz" — mit einer Frage eröffnet,[1]) wogegen es häufiger mit einem Ausspruch des Helden oder einer neben ihr hervorragenden Persönlichkeit schliefst: „Das Elfenrofs", „Gute Jagd"; „Die Jagd des Moguls", „Crillon", „Die Perle der Wüste", „Der Elfenring" II, „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne". „Frau Hilde" ist vorwiegend dialogisch und „Der gefangene Admiral" sogar ganz monologisch gehalten.[2])
Infolge des raschen Vortragstempos und der skizzenhaften

[1]) Häufiger dagegen in Uhlands „Gedichten": S. 191 „Entsagung"; S. 202 „Gretchens Freude"; S. 204 „Das Schlofs am Meer"; S. 209 „Abschied"; S. 238 „Das Ständchen". Vgl. im „Wunderhorn": I, 90 „Das Lied vom Ringe", Str. 7, 8; I, 108 „Liebesprobe", Str. 8, 9; I, 249 „Der unschuldige Tod des jungen Knaben", Schlufsstrophe.

[2]) Die streng dialogische Form, welche Goethe zuerst in seiner Ballade „Der Edelknabe und die Müllerin" (1797) gebrauchte, und auf die sich der Meister nicht wenig zu gute that (Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller I, 304, 307, 309), von Uhland von neuem aufgegriffen („Gedichte": S. 197 „Die sterbenden Helden", S. 306 „Die Elfen"), hat Strachwitz jedoch vermieden.

Zeichnung nimmt der Strachwitzische episch-lyrische Stil wie der des Volksliedes[1]) oft den Charakter des Sprunghaften an.[2]) Ihm eignet jener eigentümliche Anstrich des „Mysteriosen“, welcher vorzüglich der Ballade zukommt.[3]) Des Dichters grundlegende Absicht springt dennoch allemal in die Augen.

Besonders der Abschlufs der Strachwitzischen „Romanzen“-Poesie zeichnet sich bisweilen durch eine straffe Kürze und fulminante Gedrungenheit aus: in einer einzigen Strophe, ja in einer einzigen Zeile wird das Facit von einer grofsen Begebenheit gezogen oder ein Ausblick in eine folgenschwere Zukunft gethan. Dabei äufsert sich der Verfasser abweichend von Uhland[4]) lieber markant als in duftiger Verschleierung. Was aber nicht blofs dem Ende, sondern auch dem Anfang und selbst dem Innern einer Reihe seiner episch-lyrischen Gedichte eine besondere Färbung verleiht, das sind seine persönlichen Eingriffe. Nach der Art selbstbewufster Charaktere sucht er bei der Darstellung fremder Verhältnisse gern eigenen Gedanken und Gefühlen Luft zu machen. Man empfängt sogar hie und da den Eindruck, der Poet habe seine Märe nur vorgetragen, um sich selber in einem Ideale vorzuführen und bei dieser Gelegenheit seine Ansichten anschaulich zu demon-

---

[1]) Minder als in der hochdramatischen altnordischen Poesie, von der W. Grimm bemerkt: „Die Thaten stehen streng nebeneinander wie Berge, deren Gipfel blofs beleuchtet sind“ („Altdänische Heldenlieder“ S. XIV). Auch hier nähert sich Strachwitz der Percy-Ballade, deren Stil Sallet charakterisiert: „Oft ist Bedeutendes in kürzester Andeutung hingeworfen, und oft sind lange Schilderungen durch eine überraschende, höchst lebendige Wendung erspart“.

[2]) Die Phantasie des Lesers oder Hörers hat die einzelnen Lücken der Erzählung zu erraten und auszufüllen: sie wird auf diese Weise aufserordentlich von den gegebenen Vorgängen gespannt und in Mitleidenschaft gezogen. Nur W. Herbst meint (1866), Strachwitz' Romanzen seien „im ganzen zu aphoristisch-springend gehalten. Es fehlt die wohlthuende, epische Ausbreitung der Uhlandischen Dichtung.“

[3]) Goethe in den Bemerkungen „Über die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen“.

[4]) Vgl. in Uhlands „Gedichten“: „Das Schlofs am Meer“ und „Das Ständchen“, ferner S. 195 „Der Schäfer“, S. 216 „Der schwarze Ritter“, S. 301 „Das Rehlein“.

strieren; als habe er dadurch, daſs er sich objektiv aussprach, zugleich wie der Liederdichter Goethe eine subjektive Leidenschaft los werden wollen. War es in seiner jugendlichen Freiheitslyrik bei dem Rufe geblieben: „Gebt mir den Feind, daſs ich ihn schlage“ (S. 83[4] V. 1), so stand er auf diesem Terrain endlich einem greifbaren und wenigstens indirekt angreifbaren Gegner gegenüber. Da mochte er im Überschwang seiner Wünsche und Hoffnungen mit seiner Meinung nicht immer hinter dem Berge halten. Der lyrische Ton durchdringt oft seinen Gegenstand; oder es entsteht eine lyrische Umrahmung. Zu einer solchen Aussprache objektiver Persönlichkeitsoffenbarung wurde er durch das Beispiel Uhlands, Chamissos, Heines und namentlich des Volksliedes ermutigt.

In dem Anfang und in der Mitte seiner Darstellung lehnt sich Strachwitz gröſstenteils an bekannte Wendungen dieser Art an; niemals verfällt er in seinen Einleitungen in die geschwätzige Breite des alternden Chamisso.[1]) Selten beginnt er im Tone des Selbstgespräches oder mit einer Selbstschau (S. 298, 309). Eher hebt er mit dem allgemeinen Bericht an, daſs er einen Sang vortragen wolle (S. 246, 254),[2]) daſs ihm eine gute Märe bekannt sei (S. 101),[3]) oder daſs er die Stimmung seiner Zuhörerschaft seinem „alten“ Liede gegenüber wisse (S. 301); oder er beruft sich wie schon in den „Edelsteinen“ auf ihre Kenntnisse (S. 278). Mitten in der Erzählung wendet er sich an sie, um gleichfalls an ihr Wissen zu appellieren, oder um sein Nichtwissen zu betonen, oder um

---

[1]) Chamisso betont zuweilen auch in den einleitenden Strophen sein Alter („Sage von Alexandern“, „Das Vermächtnis“ in den „Gedichten“ S. 461, 490); anderseits weist er im Gegensatz zu Strachwitz (Ausnahme S. 259) auf seine Quelle hin: z. B. auch S. 554 „Thut es lieber nicht!“

[2]) Wie im „Wunderhorn“ I, 360 „Ich verkünd' euch neue Märe“, vgl. ferner I, 125, 555.

[3]) Die Einleitung „Ich weiſs“ — „Ich weiſs nicht“ liebt Heine: „Ich weiſs nicht, was soll es bedeuten“, vgl. ferner in den Werken I, 48 No. 12, I, 73 No. 21. Auch Uhland beginnt: „Ich will euch melden ..“, „Ich kenne“, „Ich weiſs“: „Gedichte“ S. 219, 314, 395. — „Altdänische Heldenlieder“ S. 242 („Frauenrache“): „Wollt ihr hören und horchen? Das sing' ich euch fürwahr“. Ähnlich bei Percy: „Come listen to my mournful tale“, „Lithe and listen, gentlemen To sing a song I will beginne“ etc. S. 228, 471.

hervorzuheben, dafs er etwas sagen oder nicht sagen wolle (S. 256 Str. 4_1; 302_{12}; 292^5 V. 3; 239_5; $240_{7,9}$; „Sigurd Schlangentöter“ Str. $2_{3,4}$, 8_1).[1]) Auf diese Weise sucht er Handlung energischer zu beschleunigen, ihren Wurf zu verlebendigen[2]) und die Wiedergabe nebensächlicher Dinge einzuschränken. Mit Vorliebe verleiht er seinem Standpunkte am Schlusse seiner Geschichte kräftigen Ausdruck. Er erläutert und glossiert, er knüpft an fremde Erlebnisse eigene Erlebnisse und Willensäufserungen, er identifiziert sich mit seinem Helden: S. 99, 309, 284, 246, 101, 301. In den zwei oder drei letzten Fällen ist das subjektive Element dermafsen stark vertreten, dafs sich die objektive Erzählung schliefslich ganz in eine lyrische Konfession auflöst. Noch mächtiger bricht die Empfindung des Dichters in „Sonst und jetzt“ hervor.

Dagegen begnügt sich Strachwitz in dem „Rolf Düring“ mit einer bescheidenen, schlicht hingeworfenen Anmerkung (S. 253_3; vgl. auch 298_5). Noch weniger fällt seine Einmischung in der Einleitung von „Hie Welf“ (Str. 1_1, 3_1) auf: er spricht hier nicht pro domo, sondern pro omnibus (ebenso z. B. S. 287_3, 302^6 V. 3, 4; vgl. auch: 280 V. 71, 72). In dem gleichen Sinne werden die Schlufsworte von „Rolands Schwanenlied“ und des „Diners in Walhalla“ aufgenommen. Weiterhin erscheint der lyrische Stil durch die Form des persönlichen Reiseerlebnisses in der „Maalstromsage“ und in dem „Geisterschiff“ voll begründet. Doch interessieren Strachwitz' Aktionen und Personen auch ohne jede subjektive Beigabe. Seine entschiedensten Erfolge erringt er gerade da, wo er die Sache selbst und ganz allein für sich wirken läfst.

---

[1]) Wie bei Uhland S. 43_{23}: „Ich weifs nicht, ob es wehgeschrien“, vgl. ferner im allgemeinen S. 224 f. („Der junge König und die Schäferin“). In dem „Sigurd Schlangentöter“ wurde Strachwitz hauptsächlich von dem Nibelungenliede geleitet, das sich häufig an seine Zuhörer wendet (S. 25^2 V. 1; 38^2 V. 2; 48^5 V. 3; 55^4 V. 1; 92^3 V. 2; 155_1; 161^5 V. 2). „Was soll ich weiter sagen?“ hat er mit dem mittelhochdeutschen Epos gemeinsam (S. 344_1). Mit seinen Wendungen: „Ich sag' euch nicht“, „Ich sag' euch“ vgl. in dem Nibelungenliede S. 5^2 V. 1; 31^5 V. 1; 101^6 V. 1.

[2]) Nach des alten Bodmers Meinung „fällt“ die Ballade durch eine solche Technik allerdings „in Frost“! („Altenglische Balladen“ S. 5.)

5. Personen und Situationen.

Ebenso häufig ist zu bemerken, dafs Strachwitz hauptsächlich insofern Mühe und Kunst auf die Ausgestaltung der Handlung verwendet, als durch sie Menschen vorgeführt und veranschaulicht werden. Wie bei Platen, Uhland, bei Percy u. a. wird seine epische Lyrik durch das Interesse an einer Persönlichkeit hervorgerufen. Mit dieser allein beschäftigt er sich oft eingehender: sie füllt nahezu das ganze Gesichtsfeld aus („Richard Löwenherz' Tod", „Der gefangene Admiral"). Überhaupt stellt er einander vorwiegend nur zwei Personen, beziehungsweise zwei Parteien gegenüber. Besonders den Partner oder Gegner seines Helden pflegt er mit einem Gefolge auszustatten. Das Gegenspiel erhält als statistische Masse wenigstens den Schein, ebenbürtig den Pfad des Einen Gewaltigen zu kreuzen. Der „Erwachende" stellt den Einen meistens passiv dar: der Held wird zur Aktion gedrängt oder herausgefordert. Der reifere Dichter zumal — vordem nur in „Rolands Schwanenlied" und in dem „Elfenrofs" und hier ganz nebensächlich — führt noch ein drittes Element ein, das zwischen den Parteien anregend und aufreizend vermittelt. Jedenfalls fesseln in seiner Poesie Haupt- und Nebenfiguren als solche. Auf die Darstellung einer Idee nach Schillerschem Muster geht Strachwitz nicht aus, wenn natürlich auch jeder seiner episch-lyrischen Dichtungen eine führende Idee zu Grunde liegt oder gar einmal offen zum Schlusse auftaucht („Die Jagd des Moguls"). Doch sind seine Gestalten in seinen ersten „Romanzen" keineswegs so individuell geformt wie die Uhlandischen oder gar wie die Chamissoschen. Als charakteristisch in diesem Punkte darf angesehen werden, dafs der Dichter — nach den Titeln der ersten Bearbeitungen des „Löwenherz" und „Roland" zu schliefsen — in diesem Falle die Rollen gleichsam vertauschen durfte. Es war wohl seinen Helden eine gewisse physische Gleichartigkeit gegeben. Zu dieser nahen geistigen Verwandtschaft trug allerdings ihre verwandte Lebensstellung sehr viel bei. Der „Erwachende" schuf seine Menschen noch zu gründlich nach seinem eigenen Bilde; er liefs etwa Schillers Lehre

„Willst du andre erkennen, blick' in dein eigenes Herz" als Norm gelten. Erst der reifere Poet zeichnete eigentümlichere, tiefere, fest in sich abgeschlossene Charaktere. Doch selbst König Helge, Graf Douglas, der Mogul Dschehan Gir — alle verkörpern ein Stück Seele des Dichters, alle reden mit seiner Stimme, alle sind in gewissem Sinne mit seiner Persönlichkeit zu identifizieren.

Strachwitz treibt romantische, aristokratisch-heroische Dichtung. Sie handelt mit wenigen Ausnahmen von Männern. Und sie erscheint auch im wesentlichen für Männer bestimmt. Ihre aristokratische Romantik macht sich bei ihm, wie zu erwarten, ohne jede Bevorzugung der religiösen und gar der spezifisch katholischen Momente bemerkbar. Roland und Douglas fallen im Kampfe gegen die Heiden, in dem „Elfenring" wird Maria, die „süſse Magedein" (II, Str. 8, 9) angerufen; der Legende aber hat sich der Dichter niemals bemächtigt.[1]) Dagegen fällt seine „Romanzen"-Poesie durch die Negation einer Reihe bekannter volkstümlicher Gestalten auf. Der Räuber von der Art Robin Hoods, Handwerksbursch, Student, Schäfer und Bruder Graurock haben darin keinen Einlaſs erhalten. Demzufolge umschlieſst sie einen sehr engen Gesellschaftskreis. Wie in den skandinavischen Volksliedern sind in ihr vorwiegend Könige und Grafen, Ritter und Edelleute Träger der Handlung.[2])

Es treten in der Strachwitzischen „Romanze" Männer von Stahl und Eisen auf, die an Fouqués geharnischtes Mittel-

---

[1]) Hatte doch selbst ein Uhland Wunder und Himmelsfreuden in seine Balladen hineingetragen. Vgl. in seinen „Gedichten": S. 193 „Die Nonne"; S. 208 „Der Pilger"; S. 211 „Des Knaben Tod"; S. 238 „Sterbeklänge"; S. 255 „Sankt Georgs Ritter"; S. 284 „Der Waller".

[2]) „Es muſs Aufmerksamkeit erregen, daſs sie sich fast ausschlieſslich mit hohen und adeligen Personen beschäftigen . . . Die Sitten der höheren Stände sind es, welche besonders dargestellt werden." Diese Charakteristik trifft nicht etwa Strachwitz' „Romanzen", sondern die skandinavischen Volkslieder: Geijers Vorrede zu den mit Afzelius zusammen herausgegebenen schwedischen Volksliedern, in deutscher Übersetzung bei Gottlieb Mohnike, „Volkslieder der Schweden", Berlin 1830, S. 151. — Der Strachwitzischen episch-lyrischen Dichtung ist schon durch ihre äuſsere Anschauungssphäre der Stempel des nordischen Volksliedes aufgeprägt.

alter gemahnen. Auch dieses Dichters Passion ist das „ernste Heldenbild vergangener Tage“ (S. 163 Str. 4_2), in seiner Jugend der Riesengröfse der altnordischen Vorzeit angenähert, in seinem Mannesalter an der deutschen Ritterzeit gemildert. Strachwitz verherrlicht durchaus nicht die Menschen der feinen Nerven und nervösen Sinne, sondern der straffen Muskeln und der schönen Züge. Gliederkraft und Leidenschaft, männliche Schönheit, ein kühner Wille und eine grofse Gesinnung — das verbindet sie untereinander. Allen eignet etwas von den „grimmen“ Recken des Nordens. Die arme Königin ist glücklich in dem Gefühl, den „allerschönsten Mann“ in ihrem ganzen Reich zu besitzen. Den kahlköpfigen König Helge von Norwegen, den silberbärtigen Kaiser Karl und den greisen Admiral ausgenommen, beschäftigen den Dichter nur „Junkherrn“ und vollkräftige Männer; doch auch bei jenen hat das Alter nicht Stärke und Lebenslust gebrochen. Ein grauer, blinder Herrscher oder ein alter, blinder Harfner von Uhlands Art laufen seinem Geschmack zuwider. Er wollte eben auch in objektiver Darstellung nicht Rührung und Mitleid erregen, sondern er wollte begeistern und erschüttern. Seine Liebe gehört bis in seine letzte „Romanze“ hinein dem „jungen Gesellen“ und „kecken Fant“. In dieser Hinsicht zeigt seine erzählende Poesie vollkommen den Charakter des Jugendlichen und selbst des Junkerlichen.

Eine Vermenschlichung und Milderung der wilden, übermächtigen Kraftfülle findet allerdings bei ihm statt. Strachwitz liebt es wie Uhland,[1]) nicht blofs den Sänger mit dem König auf der Menschheit Höhen gehen zu lassen, sondern beide — einem seiner glänzendsten Ideale entsprechend — in einer Person zu vereinigen. Wenn aber Uhlands Ritter einmal um einen Schäferstab und um ein Lämmlein weifs, geschmückt mit rosenrotem Bande, turnieren („Der junge König und die Schäferin“: Gedichte S. 224), so tändeln Strachwitz' Ritter niemals mit dem Schwerte. Die Gelbveigelein und weifsen Lilien sind ihm gleichgültig. Ernster Kampf jeder Art ist bei

[1]) Vgl. in Uhlands „Gedichten“: S. 228 „Die drei Lieder“; S. 282 „Bertran de Born“; S. 347 „Taillefer“.

ihm die Losung. Das Leben soll frisch auf seinen Gipfeln genossen werden; dahin trägt Strachwitz' Helden, lauter ganze Persönlichkeiten, Führer im Streite, der Sturm hinan.

Es prallen bei ihm zumeist Menschenkräfte mit Menschenkräften zusammen. Brust gegen Brust wird gefochten; die „beseelten Maschinen“ der neueren Zeit, welche unter dem Gewehr- und Kanonenfeuer fern stehender Feinde machtlos zusammenbrechen, haben ihn nur in dem „Gefangenen Admiral“ interessiert.[1]) Auf die Bewährung der persönlichen Tüchtigkeit kommt es dem Dichter an, nicht auf den Erfolg des Ringens. Daher waltet oft der Tod, „das Hauptelement des tragischen Prinzips“,[2]) in den Reihen seiner Männer. Sie fallen für eine edle, mindestens für eine gute Sache. Nur ein einziger „falscher Graf“ ist ihnen beigesellt. Gerade der unterliegende Teil erhebt sich in seiner Darstellung löwengleich kühn und gigantenhaft trotzig; die Todgeweihten bildet er in kolossaler, triumphierender Herrlichkeit wie in Erz und Marmor. Ein Glorienschein verklärt ihre Stirn, ihnen bleibt die ehrfurchtgebietende Gebärde des Siegers.

Strachwitz' Männer imponieren zu mächtig durch ihre körperliche und seelische Stärke, als dafs noch eine sonderliche Beachtung seinen Frauen zu teil werden könnte. Wie in der eigentlichen Lyrik steigt er als „Romanzen“-Autor allmählich und mühsam zu der Zeichnung weiblichen Wesens und Wirkens

---

[1]) W. v. Loos fühlte sich bewogen, Strachwitz' konsequenter „Verherrlichung des stürmenden, mittelalterlichen Heldentums“ am 2. Dezember 1843 in einem eigenen Gedicht [4 Strophen] „den nachruhmlosen, entsagenden, passiven Mut, den das Heldentum der Neuzeit fordert“, gegenüberzustellen. Seine Leistung fand in dem „Tunnel“ lebhaften Beifall. In Wahrheit ist sein pflichtgetreuer „Fähndrich“ nicht über das Mafs einer mäfsigen Deklamation (Str. 3, 4) hinausgewachsen. Am besten sind noch die beiden objektiv schildernden Strophen des Gedichts geraten. Also Strophe 1: „In der Battrie duckt sich der Feind, Doch sein Geschütze spielt: Ein jeder Schufs ist gut gemeint, Ein jeder scharf gezielt. Die erste Kugel den Hauptmann griff, Mit ihm fünf Grenadier'; Sie rückten zusammen — die zweite pfiff, Und wieder zersplitterten vier.“

[2]) „Über das Poetische in der Geschichte“ von Gottlieb Zimmermann in dem Cottaschen Morgenblatt 1839 No. 276—279 S. 1107: „Der Tod ist's, der allein als Negation das Leben selbst so wünschenswert, so heilig, so poetisch macht.“

empor. Uhlands süfs erglühender Jungfrau steht er nahezu fremd gegenüber (Ausnahme: S. 309). Auch in seiner episch-lyrischen Poesie erscheinen seine Frauengestalten teils schwach, hingebend, verzweifelnd in „ungeheuerm Harm“, teils stolz und trotzig, in der höchsten Empörung selbst hart und grausam. Ihr empörter Sinn kam seiner Eigenart auch hier gewifs am nächsten. Nur seine Frauen kennen die Rachsucht. Sie verfahren in ihrer Rache tückisch und treulos. Ihre Güte ist eigentlich Schwäche, ihr Frohlocken — Thorheit. Ihrem leidenschaftlichen Begehren gönnt der Dichter den Männern gegenüber keinen vollen Triumph. Ihr Sieg bringt ihnen sogar selber Verderben, oder es wird ihr Trotz geknickt; jedenfalls können sie ihr Ziel nicht gänzlich erreichen. Unglücklich lieben sie allein, wenn auch nicht allemal unglücklich. So ist ihnen auch häufig ihre Stellung im dämmernden Hintergrunde angewiesen. Wie Strachwitz den vornehmen Mann bevorzugt, so giebt er der vornehmen vor der geringen Frau entschieden den Vorrang. Unzweifelhaft lag jedoch dem Schüler Platens der Preis kühner Manneswürde inniger am Herzen als die Verherrlichung zarter Liebesdemut.

Seine Menschen, Männer und Frauen, kommen auch mit den Naturdämonen, besonders mit elfischen Wesen in Berührung. Aber auch abgeschiedene, spukhafte Heldengeister, Nixe und Riese, die nordische Walhalla-Götterschaft und selbst der alte jüdische Jehovah greifen in ihre Geschicke ein. Dringen die Dämonen der germanischen Volksphantasie in Strachwitz' eigentliche Lyrik nur ausnahmsweise, flüchtig und vordeutend ein („An die Romantik“, „Prolog“ zum „Nordland“), so bekommen sie in seiner episch-lyrischen Poesie um so freieren und breiteren Spielraum. Den elfischen Wesen gegenüber, einschliefslich die Nixe, verhalten sich seine Menschen eher passiv als aktiv. Sie fallen ihnen willenlos zum Opfer, sie geben sich ihnen liebend hin, und nur Winfred sucht sich ihrer mit aller Macht zu erwehren. Und auch er wird von ihrem Zauber in den Tod gerissen. Die Naturgewalt schafft nach echt nordischer Anschauung Gefahr und Leiden. Der Dichter offenbart sie gerade episch-lyrisch in ihrer furchtbaren Gröfse. Nur in seinen letzten „Romanzen“ erscheint sie

freundlich teilnehmend. Doch da ist sie nichts mehr als eine gefällige, lyrische Einrahmung. In zwei Fällen hat Strachwitz sogar ein Tier, das Rofs, in den Brennpunkt des Interesses gerückt. Doch erweist sich „Das Elfenrofs“ als ein übermenschliches Wesen, und „Die Perle der Wüste“ ist wenigstens mit menschlicher Klugheit und Empfindung ausgestattet. Ebbelins Pferd nimmt an der Handlung keinen unwichtigen Anteil. Fast immer hat der Dichter, wenn auch kurz, die Farbe und Gangart der Rosse angegeben. Da verrät sich wieder einmal der passionierte Reiter. Neben dem Pferd nimmt der Falke, der ritterliche Jagdvogel, eine geringere Stellung ein. Schlangen-Ungetüme werden in ihrer furchtbaren Scheufslichkeit und Übermacht geschildert.

Die Handlung spielt sich in mannigfachen Situationen, Tagesstunden, Epochen und Ländern ab. Burg und Stadt, Hof und Halle, der dunkle Kerker und die freie See, der grüne Wald und die blutbesprengte Heide bilden das Terrain für die Wünsche und Thaten der Strachwitzischen Helden. Hauptsächlich ertönt der helle Schwert- und rauschende Ruderschlag; doch auch Harfe und Horn erschallen. Der Becher, roten Weines voll, erfunkelt. Einmal nur wird das Spinnrad getreten. Schlachtgetümmel und offene Gewaltthat, Rache kommen zur Geltung. Dolch und Gift, Entehrung und Ehebruch sind der Strachwitzischen ehrlichen Muse ein Greuel. Und über die Scene breitet sich meistens, dem Grundton seiner Poesie entsprechend, volles, klares Tageslicht. Doch hat er auf Sonnenschein oder Nebel, wie dieser und jener den verschiedenen Monaten des Jahres eignet, wenig Rücksicht genommen. Dagegen sucht er mit dem düstern oder lichten Gesichte der Nacht Stimmung zu machen. Die wüste, schwarze Meeresnacht und die flimmernde, duftige Waldnacht versteht er vollkräftig festzuhalten. — Das Zeitalter, in welches bei ihm Sonnenschein oder Sturmdunkel hineinfallen, reicht fast von den geschichtlichen Anfängen der Zeitrechnung bis auf die Gegenwart. Doch schaut er nur ausnahmsweise bis in die Pharaonenzeit hinab, und nur vorübergehend befafst er sich mit seinem eigenen Jahrhundert: im letzten Falle werden die Gestalten immer in eine ideale Ferne versetzt. Hauptsächlich

versenkt er sich, wie bereits bemerkt, in die Epoche der Ritter und Minnesinger. Kulturgeschichtliche Betrachtungen stehen nicht auf seinem Plan. — Am wohlsten fühlt er sich in dem rauhen Skandinavien; doch bewegt er sich auch in seinem Deutschland frisch und ungezwungen. Ebenso gut weifs er freilich in dem fröhlichen England und dem farbenprächtigen Morgenland Bescheid. Italien und Frankreich wurden von ihm nur gestreift. Es wird kaum auffallen, dafs der Dichter niemals in dem alten Griechenland Einkehr gehalten hat. Die ruhige Schönheit und der gedankenvolle Ernst der Antike hätte sich mit dem brausenden Überschwang und der wilden Ungebundenheit des englisch-nordischen Balladengeistes schlecht vertragen. Auch wird es den, der die Strachwitzische Lyrik kennt, nicht befremden, dafs der Dichter nirgends seine engere Heimat in den Rahmen seiner episch-lyrischen Poesie gezogen hat. Von dem neckisch-gewaltigen Bergegeiste Rübezahl hatte gewifs schon der Knabe manches Märlein gehört oder gelesen; der Zobtenberg bei Schweidnitz konnte dem Jüngling eine merkwürdige Historie bieten. Unbenutzt liefs der Mann den reichen Schatz schlesischer Geschichte und schlesischen Lebens liegen.[1]) Weil ihm das Gute so nahe lag, gerade deshalb schweifte er

---

[1]) Haben doch auch Nicht-Schlesier schlesische Sagen balladisiert. Eine Menge solcher Sagen hat Widar Ziehnert in „Preufsens Volkssagen, Märchen und Legenden, als Balladen, Romanzen und Erzählungen bearbeitet" — richtiger: verarbeitet (2. vermehrte Auflage. Leipzig 1842). Wichtiger, weil spezieller: Fr. H. von der Hagen, E. T. A. Hoffmann, H. Steffens, „Geschichten, Märchen und Sagen", Breslau 1828, S. 144 f. „Märchen und Sagen aus dem Riesengebirge" von Steffens; und besonders: Hermann Goedsche, „Schlesischer Sagen-, Historien- und Legendenschatz", Meifsen 1840. Darin S. 21 f. „Breslauer Sagen", S. 249, 253 „Der Sprung vom Kynast", „Kunigunde" (Gedichte) etc. — Vgl. ferner Körners „Kynast" in den „Werken" II, 161; „Die Begrüfsung auf dem Kynast" in Rückerts „Ges. Gedichten" I, 427, III, 487; „Der Veilchenstein" von Gaudy in Chamissos „Deutschem Musenalmanach" für das Jahr 1837 VIII, 91. „Die Männer im Zobtenberge" in Chamissos „Gedichten" S. 303, in „Johannes Beer"; Gottschall, der diese und drei andere heimatliche Geschichten in seinen „Neuen Gedichten", Breslau 1858, S. 247 f. als „Schlesische Balladen" zusammenstellte. — Das schlesische Schmugglergewerbe und Weberelend pafste vollends nicht in Strachwitz' aristokratischen Idealismus; derartige Schilderungen überliefs er einem Freytag und Freiligrath; vgl. „Das Schmugglermädchen" in Freytags

lieber in die Ferne. Bei diesem weiten Umherschweifen, in der Wahl seiner Stoffe ging er wie Platen in hohem Maſse behutsam vor.

6. Stoffe und Stoffbehandlung.

„Es ist niemals der Stoff, sondern die Behandlungsweise, was den Dichter macht.“ [1]) Aber „alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt.“ [2]) Strachwitz wuſste den treffenden, volksmäſsigen Balladenstil fast immer auf ein bedeutendes Süjet zu übertragen, auf ein Süjet, das nur der Politur bedurfte, um vor aller Augen zu glänzen, in jedem Falle auf ein Süjet, das weniger allgemeines Interesse als für ihn spezielles Interesse besitzen muſste. Die allgemeine Teilnahme weckte er erst völlig für sein Gebilde durch seine Arbeit, seine Kunst, seine geistige Eigenart. In seiner Stoffwahl ist er dermaſsen glücklich verfahren, daſs selbst seinen mäſsigsten Stücken irgend ein paar fesselnde Züge anhaften („Der König immer der Erste“). Von Grund aus gescheitert ist er nirgends.

Aber er verhielt sich seinen Quellen gegenüber auch sehr selten als ein treuer Berichterstatter und versifizierender Chronist. Gleichviel, ob er sich der Geschichte oder Sage zuwandte — er stand allemal über seinem Gegenstande. Jedenfalls glaubte er wie Uhland an den „unzerstörbaren Kern der Sage“, [3]) dessen Hülle von Thatsachen jede Epoche in einem Blatte oder Blättchen verschiebt und umschafft. Zu einem Bearbeiter schlichter Orts- und Geschlechtersagen, der Region vieler schwäbischer und rheinischer Balladen-Autoren, war diese Künstlernatur überhaupt nicht geeignet. Für die kleinzügigen, pedantischen „Mären“ oder „Rhapsodien“ der „Ährenkranz“-Poeten konnte sich Strachwitz ebenso wenig erwärmen. Was

„In Breslau“, Breslau 1845, wiederabgedruckt in seinen „Gesammelten Werken“ I, 268, und „Aus dem schlesischen Gebirge“ in Freiligraths „Glaubensbekenntnis“ S. 227.

[1]) Schillers Rezension der Matthissonschen Gedichte.

[2]) Goethes Gespräche mit Eckermann vom 3. November 1823.

[3]) Paul Eichholz' „Quellenstudien zu Uhlands Balladen“. Berlin 1879. S. 57.

jene nicht imstande waren, das vermochte er: er konnte seinen Stoffen aus seinem eigenen Selbst ein wertvolles Agens zusetzen. Er verstand sich hervorragend auf die „Idealisierung des Gegenstandes“: die Befreiung „von gröbern, wenigstens von fremden Beimischungen“, die Schiller mit Recht von jedem Künstler verlangte.[1]) Wie schön menschlich veredelte er die Tradition von „Helges Treue“, vom „Geisterschiff“ und „fahrenden Hornisten“! Er vereinfachte, er glättete und rundete, verdeutlichte und vertiefte, daſs sich seine Bearbeitung manchmal, so in dem letzten Falle, stark einer selbständigen Schöpfung nähert. Der Geschichte zog er denn auch allenthalben die Sage vor: lieſs sie es doch am leichtesten zu, daſs er an ihr nach seinem Wunsch und Willen modelte. Am liebsten aber verzichtete er auf einen einzelnen festen Sagenkörper. Während Uhland für sein „unbestimmtes Schweifen“ gern nach einem begrenzten Stoffe ausschaute, um damit seine „peinigende Willkür“ zu binden, „zwar nicht mit Fesseln, aber durch die Arme der Geliebten“,[2]) lieſs er mit Vorliebe seine Erfindung möglichst frei walten. Dennoch fuſste er auf sicherem, realem Untergrund. Nicht einer, sondern einer ganzen Reihe von Historien, Sagen und Volksballaden entnahm er zu einem Zwecke mancherlei Anschauungen und Ideen, Motive und Gestalten; aus den wirr verschlungenen Fäden spann er eine eigene Geschichte hervor („Winfred“, „Das Elfenroſs“, „Rolf Düring“, „Der gefangene Admiral“). Irgend eine überkommene Figur brachte er mit neuen Begebenheiten oder eine überkommene Begebenheit mit neuen Begebenheiten in Verbindung u. s. f. Er verfuhr in dieser schöpferischen Thätigkeit, wie es Tieck gewünscht hatte.[3]) Selbst der „Erwachende“

[1]) Schillers Rezension von Bürgers Gedichten.

[2]) „Ludwig Uhlands Leben“. Aus dem Nachlaſs und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Witwe. Stuttgart 1874. S. 34. Ähnlich erging es Schiller: „Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andre als historische Stoffe zu wählen“ (Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. II, 3, Brief Schillers vom 5. Januar 1798).

[3]) Tieck bemerkte in dem Vorwort zu Ungewitters Übersetzung der „Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit“ von Afzelius S. XVI: „Es giebt, so meine ich, für den Historiker, Etymologen und vorzüglich für den Dichter nicht leicht ein Gebiet, das mehr aufforderte,

hat sich auf dem Gebiete der episch-lyrischen Dichtung nirgends in phantastische Hirngespinste verloren. Der reifere Dichter spürte auch einzelne entlegenere Stoffe auf wie „Das Herz von Douglas“. Schon wegen seiner reicheren Sprachkenntnisse konnte er nunmehr hie und da aus den Originalen selbst schöpfen, wo er sich früher vorzugsweise mit Übersetzungen hatte begnügen müssen. Doch blieb ihm in diesem Punkte etwa ein Simrock, ganz zu schweigen von Uhland und Platen, immer um ein beträchtliches Stück überlegen.

7. Anregungen und Quellen.

Da Strachwitz die Quellen zu seinen episch-lyrischen Poemen nur ausnahmsweise selbst aufgedeckt hat und ebenso selten zeitgenössische Nachrichten in dieser Hinsicht Licht verbreiten, so ist hier vielfach mit schwankenden Möglichkeiten zu rechnen.[1] Bei diesem Autor ist es infolge seiner kräftigen Phantasiethätigkeit viel schwieriger als etwa bei Lyrikern vom Range Ad. Bubes oder O. F. Gruppes, scharf von einander „Anregung“ und „Quelle“ abzugrenzen. Eine geht nicht selten kaum merklich in die andere über. Gerade hier sinnt man leicht ratlos über dem Rätsel des poetischen Schaffens. Immerhin können die „Romanzen und Märchen“ wie die episch geartete Lyrik des Reiferen durch mannigfache Vergleiche mit verwandten Materien dem Verständnis erheblich näher gerückt werden.

„Ein Faustschlag“ wurde in dem Grundmotiv wohl durch eine kunstvoll gearbeitete Romanze von Adolf Friedrich Karl Streckfuſs „Pipin der Kurze“,[2] nebenher durch eine altdänische Kämpferweise bestimmt: „Hvitting Helvreds Sohn und König Isald“.[3] „Rolands Schwanenlied“ verdankt

sich ganz mit voller Lebenslust in diese Masse von Erscheinungen und Offenbarungen zu stürzen, um Boden zu gewinnen und sich frei in diesen Elementen zu bewegen.“

[1]) Wie schon in der Vorrede S. X hervorgehoben ist.

[2]) Streckfuſs' „Gedichte“, Leipzig 1811, 2. verbesserte Auflage 1823, S. 103; in dem „Ährenkranz“ S. 24, überhaupt bis in die jüngste Zeit in Lesebüchern und Anthologien fleiſsig abgedruckt.

[3]) W. Grimms „Altdänische Heldenlieder“ S. 54 No. 11.

gewifs seinen Ursprung im Keime einigen Rolandgedichten Uhlands;[1]) in Adalb. von Kellers „Altfranzösischen Sagen“ (2. Auflage Heilbronn 1839 S. 43 f.) mag der eigentliche Fonds dieses Stückes zu suchen sein.[2]) „Richard Löwenherz' Tod“ basiert jedenfalls auf Scotts bekannten Erzählungen „The talisman“, der ersten der „Tales of the crusaders“ (1825), und „Ivanhoe“ (1819) und vor allem auf den beliebten, historischen „Tales of a grand father“ (1828—30).[3]) „Herrn Winfreds Meerfahrt“ entstand nach dem fernen Muster von dänischen Balladen, darunter die berühmte „Herr Oluf“.[4]) „Das Elfenrofs“, anzureihen griechischen und germanischen Mythen und Sagen,[5]) hat vielleicht einige charakteristische Züge von dem dänischen Liede „Der zahme Hirsch“ [6]) profitiert.

---

[1]) „Klein Roland“ und „Roland Schildträger“ in Uhlands „Gedichten“, S. 331 und S. 337. Vgl. auch daselbst „König Karls Meerfahrt“ Str. 2 S. 344, „Taillefer“ Str. 10, 11 S. 347 und die Übersetzung aus dem Altfranzösischen „Roland und Alda“ S. 420.

[2]) Die Rolandssage in ihren wesentlichsten Zügen ist nach W. Grimms Einleitung zu „Rolandes Liet“, Göttingen 1838, zu fixieren, welche ausführliche Inhaltsangaben nicht nur von dem „Chanson de Roland“, von des Pfaffen Konrad und des Strickers Arbeiten, sondern auch von fünf andern Redaktionen der Überlieferung bietet.

[3]) Scott wurde viel übersetzt und bearbeitet. Vgl. „Erzählungen der Kreuzfahrer“, Teil 1—3 „Der Talisman“, deutsch von Heinrich Döring, Zwickau 1828, I, 56, 139; „Ivanhoe“, deutsch von Elise von Hohenhausen, 2. verbesserte Auflage Zwickau 1825, S. 2; „Grofsvaters Erzählungen aus der Geschichte von Frankreich“. Aus dem Englischen von Dr. Georg Nikolaus Bärmann. Zwickau 1831. II, 128 f.

[4]) „Herr Oluf“ z. B. in Herders „Volksliedern“ („Werke“ V, 271), in dem „Wunderhorn“ I, 296, in W. Grimms „Altdänischen Heldenliedern“ S. 91 No. 8, in O. L. B. Wolffs „Halle der Völker“ II, 88, 91; von Strachwitz bestimmt gekannt („An die Romantik“ Str. 5). — Vgl. auch „Die Meermaid“ und „Herr Magnus und das Meerweib“ („Halle der Völker“ I, 50, II, 79) und „Herr Luno und die Meerfrau“ (Rosa Warrens, „Dänische Volkslieder“, Hamburg 1858, S. 30).

[5]) Zeus und Europa (Nitsch, „Neues mythologisches Wörterbuch“ I, 713), Odin und Gunnlod (Simrocks „Edda“ S. 294, Gerings „Edda“ S. 356) u. s. w.

[6]) „Altdänische Heldenlieder“ S. 198 No. 48. Vgl. auch „Bedebak“ in den „Dänischen Volksliedern“ von R. Warrens S. 84 und „Das Hildebrandslied“ in den „Altisländischen Volksliedern und Heldenliedern der Färinger“ von P. J. Willatzen, Bremen 1865, S. 48 f. Str. 23—25, 40—43.

Die „Ballgeschichte“ weist mit dem schon erwähnten „Herrn Oluf“ und vor allem mit der gleichfalls dänischen „Elfenhöh“ sichere Beziehungen auf; sie gemahnt auch an ein Heinesches Elfengedicht.[1] „Wie der Junkherr Ebbelin die Nürnberger foppen thät“ geht auf eine Nürnberger Sage jüngeren Datums zurück[2]; auf diesen historisch beglaubigten Raubritter des 14. Jahrhunderts wurde Strachwitz' Aufmerksamkeit wohl durch die deutschen Sagen der Brüder Grimm[3] gelenkt. „Gute Jagd“ ist mit Chamissos „Herzog Huldreich und Beatrix“ („Gedichte“ S. 156), „Ein Märchen“ mit Uhlands „Märchen“ („Gedichte“ S. 400) verwandt.

An die ungedruckte Ballade „Der König immer der erste“[4] knüpft mit dem Unglücksorte Fyriswall „Frau Hilde“ an, das erste Stück der episch-lyrischen „Nordland“-Serie. In der Hauptsache eine freie Erfindung, ähnelt es in manchen Stimmungsmomenten dem erschütternden schottischen „Edward“.[5] „Helges Treue“ gründet sich auf das 2. Edda-

[1] „Elfenhöh“ in Herders „Volksliedern“ („Werke“ V, 267), in den „Altdänischen Heldenliedern“ S. 156 No. 83, in der „Halle der Völker“ II, 90 etc. Wie „Der Elfenring“ beweist, war Strachwitz mit dieser Ballade wohlvertraut. — „Elfenhöh“ und „Herr Oluf“ stehen in deutscher Übersetzung auch in Heines „Elementargeistern“, Hamburg 1834, wo auch von Elfenringen die Rede ist; daselbst Heines Lied „Durch den Wald im Mondenschein“ (vgl. „Heines sämtliche Werke“, Hamburg 1867 f., VII, 28—38), in dem „Neuen Frühling“ (Heines „Werke“ in Elsters Ausgabe I, 217 No. 32).

[2] Z. B. Georg Ernst Waldau in seinen „Vermischten Beiträgen zur Geschichte der Stadt Nürnberg“, 4 Bände, Nürnberg 1786—89, I, 220 bringt die von Strachwitz und R. E. Prutz („Eppelin von Geilingen“, 3. vollständige Auflage der „Gedichte“, Leipzig 1847, S. 108) am vorzüglichsten poetisierte Sage noch nicht in ihrer letzten Ausgestaltung; dagegen vgl. Joh. Paul Priem, „Nürnberger Sagen und Geschichten“, Nürnberg 1870, S. VII, S. 67 und von demselben „Geschichte der Stadt Nürnberg“, Nürnberg 1875, S. 78, 79.

[3] „Deutsche Sagen“, Berlin 1816, I, 198 No. 129. — Strachwitz mag auch das historische Volkslied gelesen haben (bei Waldau I, 221, in Th. Max Körners „Historischen Volksliedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert“, Stuttgart 1840, S. 195).

[4] Wahrscheinlich nach Afzelius' „Volkssagen und Volksliedern aus Schwedens älterer und neuerer Zeit“ II, 47 gedichtet.

[5] „Edward, Edward. A. Scottish ballad“ in den „Reliques“ S. 58. Vorzüglich übersetzt von Herder: Werke V, 159, sehr mittelmäfsig von Platen: Werke I, 548.

lied von Helgi dem Hundingstöter (Simrocks „Edda" S. 136f., Gerings „Edda" S. 171f.); die Ausgestaltung wird zuguterletzt leise durch die Sage vom wilden Jäger beeinflufst.[1]) „Ein anderer Orpheus" ist gleich „Sigurd Schlangentöter", dem überdies ein paar Balladen Tiecks und Uhlands[2]) die Wege ebneten, aus einer eigenmächtigen Verschmelzung der nordischen mit der deutschen Nibelungen-Tradition[3]) hervorgegangen. Die Gestalten und Situationen des „Rolf Düring" lehnen sich namentlich an dänische Volkslieder[4]) an. Die „Maalstromsage", eine kunstvolle Verquickung der nordischen Charybde mit der mythischen Midgardsschlange, baut — wie später das „Diner in Walhalla" — zumal von der „Edda"[5]) weiter: in dem ersten Fall zugleich unter dem Eindruck norwegischer Reiseabenteuer (S. 82[5]). „Das Lied vom falschen Grafen" hat in Chamissos „Nächtlicher Fahrt" („Gedichte" S. 270) und Eichendorffs „Hochzeitsnacht" („Gedichte" S. 475) bedeutsame Vorläufer. „Das Geisterschiff" ist Hauffs

---

[1]) Grimm, „Deutsche Sagen" II, 270 No. 360, I, 248, 249, 360 u. s. w.

[2]) „Siegfrieds Jugend" und „Siegfried der Drachentöter" (Tiecks „Gedichte" I, 263 und 269) und „Siegfrieds Schwert" und „Das Schwert" (Uhlands „Gedichte" S. 230 und 197). — Quelle des „Schlangentöters" besonders Kap. 27, S. 81f. der Volsunga-Saga; vgl. Simrocks „Nibelungenlied" S. 18[1], 145[4], [7]; 17[2]; 182[5].

[3]) Strachwitz hat auf seine Gudrun die finstern Tendenzen der deutschen Kriemhild übertragen und ihr zudem die Schrecken des grausamen Hunnenfürsten (Atli) zugeteilt, von denen Volsunga-Saga und Niflunga-Saga berichten. Vgl. besonders Volsunga-Saga S. 182f., zu Str. 1 und 16 des „Andern Orpheus" vgl. Str. 30 des 2. Teiles der „Ancient ballad of Chevy-chase", „Reliques" S. 178 (in der Sallet-Jungnitzischen Sammlung vorhanden, bei Herder V, 161f. etc.), zur Schlufszeile die von Goethes „Erlkönig".

[4]) Vgl. „Klein Grimmer" und „Der Berner Riese und Orm der junge Gesell" in den „Altdänischen Heldenliedern" S. 298 No. 74 und S. 39 No. 8; auch Uhlands „Roland Schildträger" u. a.

[5]) Quelle des „Diners" wahrscheinlich speziell der 38. und 39. Abschnitt der „Gylfaginning" (vgl. Simrocks „Edda" S. 241f., Gerings „Edda" S. 297f.). — Hinweis auf den Mälarstrudel und die Seeschlange: W. F. A. Zimmermann, „Das Meer, seine Bewohner und seine Wunder", 2 Bde., Stuttgart 1837, II, 44f. — Es war dieses Buch bereits Januar 1838 in der Klassenbibliothek der Schweidnitzer Prima vorhanden. Aufserdem vgl. besonders den 34. Abschnitt der „Gylfaginning" (bei Simrock S. 260, bei Gering S. 322).

„Gespensterschiff" und O. L. B. Wolffs „Fliegendem Holländer"[1]) benachbart. Wie ein paar Jahre vorher für R. Wagner[2]) hatte auch wohl für Strachwitz dieser grandiose Meeresspuk erst nach einem Nachtgesicht auf nordischer Welle poetisch zu leben begonnen.

Die erste der „Romanzen und Historien", „Das Herz von Douglas", oberflächlich von O. Gildemeisters „Douglas-Tragödie" inspiriert[3]), kann unter der Voraussetzung, dafs Strachwitz des Englischen nicht mächtig war, nach der Geschichte Schottlands von Scott und Wilh. Adolf Lindau[4]) konstruiert werden. „Pharao", gleichfalls von einer Übersetzung jenes „Tunnel"-Kollegen hervorgerufen, von Byrons „Sanherib",[5]) ist

---

[1]) Hauffs „Geschichte von dem Gespensterschiff" in seinem „Märchenalmanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände", Stuttgart, in der Hempelschen Ausgabe seiner „Prosaischen und poetischen Werke", Berlin [1869], II, 26 f.; O. L. B. Wolffs „Fliegender Holländer" in dem „Ährenkranz" S. 375, in seinen „Schriften", 14 Bde., Jena 1841—43, XIV, 33. Auch Marryat, Heine, Smidt, Sternberg, R. Wagner u. a. können hier in Betracht kommen.

[2]) R. Wagner, „Gesammelte Schriften und Dichtungen". Leipzig 1872. IV, 319, 321.

[3]) Am 26. November 1843 trug Gildemeister, nachdem Strachwitz mit seinem „Dschehan Gir" Ehre eingelegt hatte, die „Douglas-Tragödie" vor, eine Übersetzung nach Scott, „Minstrelsy of the Scottish border", 3 Bde., Edinburgh 1821, II, 218, deutsch z. B. auch in der „Halle der Völker" I, 76. Strachwitz wufste aber auch wenigstens flüchtig in John Homes „Douglas" Bescheid (London 1791 — flüchtig: er hat irrtümlich aus diesem englischen Drama citiert) und aufser in der „Chevy-chase" in andern Douglas-Balladen: „The battle of Otterbourne" und „Northumberland betrayed by Douglas" („Reliques" S. 34 f., S. 196 f.). Vgl. auch „Hollands Buke of the Howlate" (letzte Ausgabe von Arthur Diebler, Leipzig 1893, S. 36 No. 31, S. 611).

[4]) Scott, „Die Geschichte von England". Aus dem Englischen von G. A. Bärmann. Zwickau 1830. II, 144 f. Lindau, „Die Geschichte Schottlands", 4 Bde., Dresden 1827, I, 96, 99 f., II, 8—10. — Vgl. ferner „The Bruce or the history of Robert I. published by J. Pinkerton", 3 Bde., London 1789, neue Ausgabe dieses Reimwerkes des John Barbour von Walter W. Streat, London 1874, 77, S. 501 f.; P. F. Tytler, „History of Scotland", 4 Bde., London und Edinburgh 1778, I, 317 f., 357; Hume of Godscroft, „The history of the Houses of Douglas and Angus", Edinburgh 1644, S. 49 f.

[5]) „The works of Lord Byron with his letters and journals", herausgegeben von Thomas Moore, 5 Bde., New York 1836, IV, 61. Vgl. die fast ganz umgearbeitete Gildemeistersche Übersetzung von „Byrons Werken" III, 108.

eine poetische Umschreibung des 14. Kapitels des 2. Buches Mose (V. 9, 10, 21—28, 31). „Hie Welf" berührt sich in der Schlufspointe mit Freiligraths Versen „Barbarossas erstes Erwachen" (1829, „Gedichte" S. 86), in andern Details mit einem Grabbeschen Drama [1]); die Situation und Individualität Kaiser Friedrichs, des Zerstörer Mailands, mag dem Dichter Friedrich von Raumers einst hochgeschätzte und vielbearbeitete „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit" (Leipzig 1824; 6 Bde., 3. Auflage 1857, 58 II, 67) vergegenwärtigt haben. [2]) „Die Jagd des Moguls", direkt von Gildemeisters „Türkischer Friedensstiftung" [3]) veranlafst, mit Freiligrathischem Kostüm und Kolorit ausstaffiert, [4]) ist allem Anschein nach ein Phantasieprodukt. „Crillon" kann Strachwitz der Biographie der Mademoiselle de Lussan „Vie de Louis Balbe-Berton de Crillon, surnommé le Brave" (2 Bde., Paris 1757, II, 142 f.) entnommen haben. „Türkische Justiz" ist auf eine „Türkische Geschichte" Byrons [5]) zurückzuführen. „Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies" — diese Mär' [6]) erneuert die Sage von dem lombardischen Spielmann, von den Brüdern Grimm in ihren „Deutschen Sagen" (II, 110 No. 441) erzählt, die ihm wohl auch die Gestalt „Heinrich des Finklers" von neuem verlebendigten (II, 156 No. 464). [7]) „Die Perle der Wüste"

[1]) „Kaiser Friedrich Barbarossa", Frankfurt a. M. 1829, in O. Blumenthals Ausgabe der Grabbeschen „Sämtlichen Werke", Detmold 1872, II, 158 f.; vgl. besonders Akt 5, Sc. 2, II, 306. Aus diesem Drama stammt das Motto der „Romanzen und Historien" S. 266 (Akt 3, Sc. 2, „Werke" II, 267).

[2]) Ebensogut aber z. B. auch W. Zimmermanns „Hohenstaufen", 2 Bde., Stuttgart und Leipzig 1838, 39, I, 199, 202 u. s. w.

[3]) Am 19. November 1843 folgte im „Tunnel" auf Strachwitz' „Rolf Düring" Gildemeisters wild flammende „Türkische Friedensstiftung" (als Ganzes bisher ungedruckt).

[4]) Vgl. „Der Mohrenfürst", „Vier Rofsschweife", „Afrikanische Huldigung", „Löwenritt" in Freiligraths „Gedichten" S. 49, 133, 135, 234.

[5]) „Der Giaur". Byron selbst hat in den Anmerkungen zum „Giaur" auf andere Einsackungen hingewiesen: „Lord Byrons Werke" in Gildemeisters Übersetzung I 46. — Vgl. zu dem Verspaar des Schlusses der „Türkischen Justiz" die Schlufsstrophe von Heines „Belsazer": Werke I, 46 No. 10.

[6]) Vgl. auch Uhlands „Singenthal" („Gedichte" S. 372).

[7]) Vgl. auch F. C. Schlossers „Weltgeschichte für das deutsche Volk" (Bearbeitung von G. L. Kriegk, Frankfurt a. M. 1846, VI, 68, 69).

hat der Verfasser, dem poetische Verherrlichungen ausgezeichneter Wüstenrosse nicht unbekannt geblieben waren, nach dem „Journal de Smyrne“ ausgeführt.[1] „Sonst und jetzt“ ist als eine Fortsetzung seiner visionären Schlachtschilderung „Ohnmächtige Träume“ (S. 197) anzusehen. Auch „Das Lied von der armen Königin“, ein Seitenstück zu dem „Lied vom falschen Grafen“, wurde gleichfalls unabhängig von historischen und sagenhaften Personen und Ereignissen komponiert. „Der Elfenring“ fufst auf der schon früher genannten „Elfenhöh“.[2] „Der gefangene Admiral“ wurde jedenfalls im Hinblick auf geschichtliche Seehelden entworfen;[3] seine tiefe Glut wurde ihm — wovon das vorige Gedicht unmittelbar zeugt — aus des Dichters heftiger, wildbewegter Seele geboren. Die eigenste und innerlichste, daher „freieste“ Schöpfung der „Romanzen und Historien“ wird von der letzten Dichtung dieses Cyklus repräsentiert: „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne.“

8. Fortschritt in der episch-lyrischen Poesie im allgemeinen.

In Anbetracht des verwandtschaftlichen Verhältnisses, das in vielen Fällen zwischen den Stoffen und dem Leben

---

[1]) Wahrscheinlich las Strachwitz die Anekdote übersetzt in einer deutschen Zeitschrift mit der zugehörigen Quellenangabe. — Vgl. „Das treue Rofs“ von Alex. Scholz in dem „Musenalmanach der Universität Breslau auf 1843“ S. 68, „Das Wüstenrofs“ von H. v. Mühler in seinen „Gedichten“ S. 351; vgl. auch „Alphons de Lamartines Reise in den Orient in den Jahren 1832 und 1833“, übersetzt von G. Schwab und Franz Dümmler, 4 Bde., Stuttgart 1835, III, 87, II, 272, I, 261 f., II, 217, 203.

[2]) Die Verse des Mottos zum „Elfenring“ scheinen des Dichters eigene Übersetzung oder Umsetzung zu sein; am nächsten stehen sie der Herderschen Übertragung. — Vgl. das Volkslied vom Tannhäuser („Wunderhorn“ I, 125; Strachwitz wohlbekannt: „An die Romantik“ Str. 5) und die gleichnamige „Legende“ Heines (Werke I, 245 f.), Die „schottische Romanze“ vom armen Ritter Oswald in Fouqués „Todesbund“ (Berlin 1815) S. 155, und „Der Gefangene“ in Eichendorffs „Gedichten“ S. 433, sowie Geibels „Herr Walther“ („Werke“ II, 169).

[3]) Z. B. König Enzio von Sardinien, von W. Zimmermann aufserordentlich stimmungsvoll gefeiert („Gedichte“, Stuttgart 1832, S. 196). Vgl. auch Grüns „Schutt“ S. 9 No. 3. Aus dem „Turm am Strande“ stammt das Motto zu den „Liedern eines Erwachenden“ (vgl. oben S. 133, Anm. 1).

dieses Dichters besteht, kann man von Strachwitz' „erlebter" Balladenpoesie reden. Kein Wunder, wenn aus ihr häufig jenes Feuer hervorbricht, das gleich dem Quell des unmittelbaren Liedes zum Herzen dringt.[1]) In der Macht der eigentümlichen Persönlichkeit beruht ihre Stärke.

Von dem sich gleichbleibenden Reiz des Persönlichen abgesehen, machen sich zwischen den „Romanzen" des „Erwachenden" und des gereiften Poeten bedeutende Unterschiede bemerkbar.

In den mehr skizzenhaften „Romanzen und Märchen" hat Strachwitz die Wahrscheinlichkeit manchmal zu kurz kommen lassen. In den ausführlicheren „Nordland"-Balladen und „Romanzen und Historien" sucht er gründlicher zu motivieren. Die Fabel ruht jetzt auf breiterer Basis und bringt neue, voneinander stärker abweichende Situationen. In den „Liedern eines Erwachenden" herrscht vornehmlich die freigestaltende Erfindung; die Begebenheiten spielen sich nur im Abendlande und fast ausschliefslich in der mittelalterlichen Vergangenheit ab. In den „Neuen Gedichten" beginnt sich über das „Märchen" die „Historie" emporzustrecken; der Schauplatz ist auf das Morgenland, selbst auf das gegenwärtige Morgenland ausgedehnt worden. Die „Lieder" verkünden vorwiegend den Triumph männlicher Gesinnung und Thatkraft. Wenn auch nicht „das Riesenmafs der Leiber", so steigt doch das Riesenmafs der Leibeskräfte bei den Helden der Strachwitzischen Jugendphantasie nicht selten hoch über menschliches hinaus. In den „Gedichten" ist mehr ihre innere Gröfse betont worden. Wie sich zu der physischen die psychische Gewalt gesellt, so ringen sich jetzt auch weiche Regungen weiblicher Art und ewige Gefühlsrichtungen hervor. Liebe, Treue, Sehnsucht werden ergreifend dargestellt, das Dämonische greift intensiver in das Menschenleben ein, hin und wieder wird eine weitere Perspektive in ganze Zeitläufte und Völkergeschicke angestrebt. Neben ästhetischen Zielen werden zuweilen zugleich ethische verfolgt. Es sticht stärker

---

[1]) Daher ist die Strachwitzische „Romanze" auch komponiert worden („Helges Treue" von Felix Dräseke).

der Zug des Dichters zum Reinmenschlichen hervor. Diese geistige Entwickelung läſst sich an den einzelnen „Romanzen" Schritt für Schritt demonstrieren. Der alte König Helge vernichtet seinen Widersacher mit einem wuchtigen Faustschlage, Crillon mit einem flammenden Blicke. Von Rolands Horngeschmetter bersten Wände und Gewölbe; der fahrende Hornist beherrscht mit seinem Liede Menschen und Natur. Richard Löwenherz fällt im Kampfe gegen ein stolzes Rebellenschloſs, Jakob Douglas im Kampfe für sein gegebenes Wort. Der Junker des ersten „Elfenringes" wird mit ironischer Laune, der des zweiten mit blutigem Ernst erfaſst; dort handelt es sich um eine „Ballgeschichte", hier um eine Herzenskatastrophe. Ebbelin entkommt den Nürnbergern in selbstherrlicher Fopperei, das jüdische Volk den Ägyptern unter göttlichem Schutze. Und so kann man auch zwischen „Winfred" und dem „Geisterschiff", zwischen dem „Elfenroſs" und der „Perle der Wüste", zwischen der „Guten Jagd" und der „Jagd des Moguls" Parallelen hervorkehren, die zum Vorteil der „Gedichte" ausschlagen.

Ebenso ergeben sich zwischen der ersten und zweiten Sammlung in der Grundstimmung Differenzen, die nach früheren Bemerkungen teilweise vorauszusehen sind.

In den „Romanzen und Märchen" kommt vornehmlich des jungen Dichters Frische und Feuer zum Ausdruck, doch auch hier schon sein Hang zum Machtvollen und Markigen. Das ironische Element, welches sich dareinmischt, ist mehr anempfunden als erlebt. Die „Nordland"-Balladen und „Romanzen und Historien" haben alle diese Töne reiner und voller gestimmt. Sein frisches Feuer und sein ironisches Aufflackern sind in ein paar Fällen einem strammen Übermute und einem naiven Humor gewichen. Aber hoch und weit darüber erhebt sich auf dem einen Felde seine Neigung zum Feierlichen und Majestätischen, überhaupt zum Groſsartigen, welches sich bisweilen dem Gruseligen und Grauenhaften, dem Grausen und Grellen zuwendet. Auf dem anderen schmaleren, später angebauten Felde erwächst seine Neigung zu leidenschaftlicher Sentimentalität und träumerischer Innigkeit. Der donnernde, streitsüchtige Schall des Hornes verklingt in liebefordernden,

melodischen Weisen; über das düstere Brausen des nordischen Nebelmeeres und die üppige, schwere Schwüle des Orients wogt das prächtige Rauschen des deutschen Mondscheinwaldes. Nur ein Aufschrei aus wunder Brust zerreifst das wundersame Weben des blühenden, schönen Sommers . . .

9. „Romanzen und Märchen", „Nordland"-Stücke und „Romanzen und Historien" im einzelnen.

Vornehmlich bei einem Anfänger pflegen die einzelnen Kunstproben ungleichwertig zu geraten: auch bei Strachwitz. Die neun „Romanzen und Märchen" des „Erwachenden" erheben sich, ästhetisch gewürdigt, nicht neben-, sondern übereinander.

Auf dem untersten Niveau steht die äufserlich und innerlich wenig umfangreiche, Heinisierende „Ballgeschichte". Auch das treffsichere, individuell polemische „Märchen" zeigt sich mit Heinescher Ironie gewürzt. „Gute Jagd" läfst eindringliche psychologische Vertiefung vermissen, und in „Herrn Winfreds Meerfahrt" ist die Farbe teils zu derb und dick, teils zu zierlich und glatt aufgetragen worden. „Wie der Junkherr Ebbelin die Nürnberger foppen thät" — diese Geschichte hat unter der leidenschaftlichen Parteilichkeit des Verfassers für seinen Helden gelitten; viel macht hier freilich die Form mit ihrem prachtvoll stürmischen Schwunge wieder gut. Das harmlosere, reizvoll pointierte „Elfenrofs" in seinem goldroten Scheine ist das liebenswürdigste Poem der „Romanzen und Märchen".

Um die Palme in diesem Felde streiten der grimme „Faustschlag", „Rolands „donnerndes" Schwanenlied" und „Richard Löwenherz' Tod" mit seinem klangvoll brausenden Feuer und monumental ehernen Schlufs. „Rolands Schwanenlied" dürfte — trotz des gewaltigen „Richard Löwenherz" [1]) — wegen seiner eigenartigen Wechselwirkung von Nähe

[1]) Die deutschen Lyriker vor und nach Strachwitz haben gern Richard I. von England mit seinem ergebenen Minstrel Blondel dargestellt, vor allem in der Trifels-Sage. Also: A. F. E. Langbein, J. G. Seidl, L. Aulenbach, Theodor Mörtl, Friedrich Baader, L. Zapf; andere Episoden von: Heine, O. F. Gruppe, Gisbert von Vincke, Ludwig August Frankl; besonders von

und Ferne, wegen seiner kühnen, dramatisch packenden Konzentration und zugleich ganz persönlichen, grandiosen Verve den Sieg behalten. In keiner andern Ballade kommt offener der Charakter der „Romanzen und Märchen" zum Vorschein. Und in ihrer Eigentümlichkeit ist sie bisher von keinem späteren „Roland" deutscher Lyriker[1]) übertroffen worden.

Die zehn episch-lyrischen „Nordland"-Stücke, mit eingerechnet „Der König immer der erste" und die vierzehn „Romanzen und Historien" bauen sich wie Strachwitz' Jugend-Balladen übereinander auf. Aber es ist kein schroffer Aufstieg mehr. Höhen, wie dieser Dichter sie als Klein-Epiker erklomm, werden in Zickzacklinien überwunden. Die Wegabstände sind schwieriger zu taxieren.

In der düstern Felsen- und See-Einsamkeit des „Nordlandes" bilden der hübsche, individuell ausgelassene Scherz „Diner in Walhalla", das kürzeste und liedmäfsigste von Strachwitz' episch-lyrischen Gedichten, und das eigenherrliche, schlicht humoristische, köstlich frische „Volksmärchen" „Rolf Düring" ein Duett für sich.

Unter den echt nordischen Stücken läfst „Der König immer der erste", namentlich wegen seiner allzu prägnanten Gedrungenheit und rücksichtslosen Sprunghaftigkeit, wie ein flüchtiges Schattengebilde kalt. König Styrbiörn wird verdunkelt von „Frau Hilde" und dem „Falschen Grafen". „Frau Hilde" insceniert in ihrer strengen, energisch steigernden Komposition und ihrem symbolisch originellen Ende vorzüglich die furchtbare, echt schottische Spuk- und Gruselstimmung, ohne doch tiefere, herzliche Teilnahme zu erwerben. „Das Lied vom falschen Grafen" vereinigt den herben Elan der Ballade mit dem stolzen sittlichen Pathos der Romanze; es waltet darin die Nemesis der tragischen Gerechtigkeit.

Felix Dahn. Letzterer hat wie Strachwitz den Tod des Gewaltigen veranschaulicht; in seiner Ballade „König Richard und Blondel" („Balladen und Lieder", Leipzig 1878, III, 84) fällt auf des Königs glänzende Freundschaftstreue und ritterlich unvergängliche Liebessehnsucht der Hauptaccent. Strachwitz verherrlicht den heroischen Ritter ohne Furcht und Tadel.

[1]) J. G. Seidl, Ad. Ignaz von Tschabuschnigg, Adolf Stöber, Fedor Löwe, Ferd. Avenarius.

Von den drei persönlich gestimmten Gedichten „Maalstromsage“, „Das Geisterschiff“ und „Sigurd Schlangentöter“ macht das erste mit seiner harmonischen Disposition und ausdrucksvollen Form, noch mächtiger erfüllt wie der „Falsche Graf“ von den finstern Schauern des Nordmeeres, den reinsten Eindruck. „Das Geisterschiff“, wie das vorige „Seemärchen“ direkt als Erlebnis gegeben, hätte bei einer völlig einheitlichen Behandlung des dankbaren, anfangs sehr glücklich erfafsten Stoffes eine dichterische Leistung ersten Ranges werden müssen. Die ungedruckte Redaktion dieses Poems bedarf zwar in Einzelheiten scharfer Feile; aber ihr eignen eigentümlichere, intensivere, körperliche Schönheiten, ein wundersamer Ossianischer Glanz, und so ist sie in gewisser Hinsicht dem äufserlich runderen und geschlosseneren, gefällig pathetischen Finale der Buch-Ausgabe[1]) vorzuziehen. Noch weniger besagt etwas als Ballade die noch rhetorischer gehaltene Schwert- und Kampfschilderung des „Schlangentöters“: im Grunde prunkt da blofs eine feurige Philippika, ziemlich planlos gerichtet gegen das spekulierende Ellenkrämertum und seine Gleichgültigkeit der sozialen Not des Volkes gegenüber — als solche allerdings sehr wirksam.

Wie der Autor hier vielfach nur andeutend die alte Sage rekapituliert, so thut er es auch zu seinem eigenen Leidwesen[2]) in der andern Nibelungen-Historie: „Ein anderer Orpheus“. Diese lebhafte und gleichzeitig reservierte, kräftig vorwärts strebende Darstellung grausig harter Reckenschicksale fesselt nicht minder als die vollkommen konträre Behandlung desselben Themas durch H. v. Lingg.[3]) Die Krone des Ganzen, in dem poetischen Zauber von dem „Geisterschiff“ und dem „Andern Orpheus“ nur strichweise erreicht, verkörpert „Helges Treue“. Die knappe und markige Diktion, die ganz eigentümliche, überall wohlangebrachte, düsterglühende Pracht

---

[1]) Die ungedruckte Fassung kann sich gewifs in Ehren neben Zedlitz' „Geisterschiff“ („Gedichte“ S. 81) und Prutz' „Allerseelentag“ („Gedichte“, 1. Aufl., S. 63) behaupten.

[2]) Laut „Tunnel“-Protokoll.

[3]) „Gunnar“ in Linggs „Lyrischem. Neue Gedichte“, Wien und Teschen [1885], S. 86.

der Schilderung, die unvergleichliche Verklärung und Verinnerlichung des nordischen Heroismus erheben diese vollendete Verherrlichung keuscher, ewiger Liebestreue zu einem Paradestück [1]) der deutschen Balladen-Litteratur.

In dem Kranze der „Romanzen und Historien“ entsprechen den nordischen Balladen vier orientalische Erzählungen, die zwischen den beiden übrigen Gruppen dem Werte nach die Mitte einnehmen.

Die „Romanzen“ „Sonst und jetzt“, „Der Elfenring“ und „Das Lied von der armen Königin“ einerseits und die „Historien“ „Heinrich der Finkler“ und der französische „Crillon“ anderseits zeigen den reiferen Balladendichter in seinem Durchschnittskönnen.

Das Licht, die klipp und klar anschauliche Entfaltung und der dramatische Wandel der Bilder aus dem Ritterleben in „Sonst und jetzt“ wird durch die persönliche, unsymmetrische, ein wenig Heinisierende Einrahmung getrübt. Der Eichendorff-Heinisch traumselige, heifs elegische „Elfenring“ ist gleichfalls durch des Verfassers intimes Verhältnis geschädigt worden. [2]) Das teilweise deklamatorische „Lied von der armen Königin“, kaum merklich in ein paar Wendungen an die Heinesche Ausdrucksweise anklingend, sticht durch schneidende Kontraste hervor.

„Heinrich der Finkler“ und „Crillon“ sind zwar ganz selbständig gezeichnet worden. Doch nicht zu seinem Vorteil hat jenen der Dichter mit einem chronikenmäfsig breiten Vorbericht ausgestattet, und seine imposante, beziehungsreiche Gegenständlichkeit, seine getragene Weihepracht und gebietende Majestät atmet eine kühle Gröfse, auf die man gerade in dem Strachwitzischen Balladen-Tempo wenig vorbereitet

[1]) Damit kann selbst Gustav Renners Ballade „Sigrun und Helge“ („Gedichte“, 3. Aufl., Leipzig und Zürich 1896, S. 30) nicht im entferntesten wetteifern.

[2]) Dennoch viel bedeutender als Tschabuschniggs tändelndes „Elfenmärchen“ („Gedichte“, Dresden 1833, 4. verm. Aufl. Leipzig 1872, S. 54). Wie ein Nachhall von Heines „Tannhäuser“, Geibels „Herrn Walther“ und Strachwitz' „Elfenring“ erscheint die „Ballade“ in Marie-Madeleines „Auf Kypros“, Berlin [1890], S. 71.

ist.[1]) Etwas Starres und Steifes steckt auch in dem „Crillon". Indessen hat Strachwitz hier aus dem bescheidenen Stoffe gemacht, was gemacht werden konnte.

Von den orientalischen Erzählungen „Türkische Justiz", „Die Perle der Wüste", „Die Jagd des Moguls" und „Pharao" bläht sich die erste, sein erster Versuch in diesem Genre, ausgezeichnet durch der Schlufspartie durchsichtiges Helldunkel, mit malerischem, blendend üppigem Pomp sowie manchen bombastischen Hyperbeln. Dagegen spiegelt „Die Perle der Wüste" mafsvoll „die bunte Farbenpracht und Leidenschaftlichkeit"[2]) des Orients wieder, und vielleicht in keiner andern Erzählung hat der Verfasser so plastisch und feinfühlig die psychologischen Regungen seiner Personen und nicht oft so realistisch in sich gefestigte Charaktere fixiert wie hier. Freilich steht hier eigentlich ein Tier im Vordergrunde. Schon deshalb sind dieser Vorführung die beiden andern Geschichten, ein Herrscher- und ein Völker-Tableau, stofflich überlegen. „Die Jagd des Moguls" mit ihrem prangenden Kolorit à la Freiligrath und dem „überraschenden, donnernden Schlufs"[3]) von kolossaler Wucht und Greifbarkeit übt eine seltsam bannende Wirkung aus wie ein exotischer, bizarr gewachsener Riesenbaum über brennender Felsenöde; es gehört eine hohe, nicht immer willige Unbefangenheit dazu, hier die subjektive Rechts- und Moral-Frage nicht in die Gesetze der souveränen Ästhetik einzumischen. Dagegen wird der sonore Psalmenschwung, die gediegene Vornehmheit und die gefühlsmächtige, wahrhaft grofszügige Kürze des alttestamentlichen „Pharao" jedermann zu Herzen gehen.

Der Gipfel der „Romanzen und Historien" ist jedoch unter den fünf folgenden Dichtungen zu finden, den „Romanzen"

[1]) Vgl. „Heinrich der Finkler" in Fr. H. Poccis und G. Görres' „Festkalender", München und Wien [1834—39], XI, 3; „Heinrich der Vogler" von J. N. Vogl („Ährenkranz" S. 287, Vogls „Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden" S. 52); „Heinrich der Vogelsteller" von H. v. Mühler („Gedichte" S. 311); endlich Karl Geroks „Heinrich der Vogler" (Hubs „Deutschlands Balladen- und Romanzen-Dichter" II, 339) und H. von Linggs „Heinrich der Finkler" („Gedichte", Stuttgart 1870, III, 32).

[2]) „Tunnel"-Referat.

[3]) „Tunnel"-Protokoll.

„Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies“, „Der gefangene Admiral“ und „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne“, einerseits und den Historien „Hie Welf“ und dem schottischen „Herz von Douglas“ anderseits.

Der „Fahrende Hornist“ ist eine der volksmäfsig simpelsten und sonnigsten, zweifellos die treuherzigste, deutsch innigste und liebenswürdigste Ballade, die Strachwitz geschaffen hat.[1]) „Der gefangene Admiral“, der Monolog eines Seehelden, spricht verhüllt des Dichters eigene Meeres-Sehnsucht in kraftvoller dramatischer Steigerung und teilweise visionärer Beleuchtung derb lebendig und doch grofsartig edel aus. „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne“ ist noch unmittelbarer aus visionären Gründen emporgekommen. Es wogt durch dieses blühend kolorierte, holdselig zarte und süfs flammende „Lied von Seligkeit und Sterben“ ein Sturm wahrer Leidenschaft. Es ist, als hätte hier Strachwitz, ein moderner Roland, weniger äufserlich tosend als innerlich bewegend selber sein „Schwanenlied“ gesungen.

„Hie Welf“, von dem düstern Purpur welterschütternder Tragik umwallt, von symbolischen Perspektiven geweitet, auf aufserordentliche Kontraste zugestutzt, befriedigt im Gegensatz zu der „Jagd des Moguls“ ästhetische und ethische Bedürfnisse in gleichem Grade. Es ist die bedeutendste der Strachwitzischen Geschichts-Balladen.[2]) — Die Ballade der Strachwitzischen Reife bezeichnet „Das Herz von Douglas“. Als Epiker hat der Dichter sein Süjet behandelt, so sehr er auch mit dem schottischen „Schwerte von Bannockburn“ übereinstimmt. Extensiv und trotzdem auffallend intensiv mächtig, einfach und doch oft erstaunlich bildhaft, zuweilen von köst-

[1]) Der „Tunnel“, bez. H. von Mühler bedauerte sehr überflüssig die Einfachheit der Veranschaulichung. Dennoch: „Der rührende Gegenstand und die Tiefe der Empfindung erregte allgemeine Begeisterung“. — Simrocks lombardischer Spielmann (Simrocks „Kerlingisches Sagenbuch“, Frankfurt a. M. 1848, S. 43), aus der gleichen Quelle geflossen wie Strachwitz' „Fahrender Hornist“, bedeutet nichts als eine saft- und kraftlose Versifikation.

[2]) Gottschall bewundert (1854) des Gedichtes „grofsartigen Freskenstil“ und „ergreifende Anschaulichkeit“: „Daraus erkennt man klar des Dichters grofse Begabung für das Epos“.

lichem Glanze umzittert, in den verschiedenen Scenerien stets charakteristisch gestaltet, preist er in der modernisierten englisch-schottischen Balladenstrophe die ritterliche Freundestreue dermafsen ergreifend, dafs sein Sang als eine Perle der gesamten Douglas-Lyrik älterer und neuerer Zeit[1]) anmutet. Er ist die herrlichste Nachblüte und Neugeburt der „Chevy-chase". Der „Tunnel" rühmte sofort „Götz hat diesen schon an sich sehr anziehenden Stoff in seiner glänzendsten Weise ausgeführt." Nicht nur die Litterarhistoriker der jüngsten Periode,[2]) sondern auch die hervorragendsten Lyriker der Neuzeit, Storm, Fontane, Liliencron, haben ähnlich anerkennend geurteilt. Der zuletzt genannte Poet erklärt:[3]) „Die herrlichste, unvergleichlichste Ballade, die je gedichtet, schrieb Graf Strachwitz: „Das Herz von Douglas".

---

[1]) Denselben Stoff wie Strachwitz bearbeiteten: J. N. Vogl („Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden" S. 55 „Der Ritter mit dem blutenden Herzen"), G. Hesekiel „Neue Gedichte", Berlin und Leipzig 1866, S. 14 „Jacob Douglas"), J. Weilen (A. Sterns „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung" S. 560 „James Douglas"), der letzte wirksam, aber doch mit viel zu aufdringlicher Dekoration und theatralischer Mache.

[2]) In erster Linie R. M. Meyer. Hub hat durch ein kleines Versehen (!) Hesekiels Gedicht über das Strachwitzische gestellt („Deutschlands Balladen- und Romanzendichter" II, 381).

[3]) „Der Mäcen. Roman" von Detlev von Liliencron. 3. Aufl. Berlin und Leipzig 1900. S. 59. — Auch der Lyriker und Litterarhistoriker C. Busse, der in seiner Litteraturgeschichte die Ansicht vertritt, Strachwitz habe „das Pferd und den Panzer — vor allem das Pferd! immer besser als den Helden herausgebracht", bezeichnet „Das Herz von Douglas" als die „beste deutsche Ballade".

IV.

Strachwitz' Bedeutung.

1. Strachwitz' Persönlichkeit in ihren Widersprüchen, Entwickelung in ihren Grundzügen und das Endergebnis seines Schaffens.

Wie eine zusammenfassende Rückschau darthut, weist Strachwitz' geistiges Bild mancherlei Gegensätze und Widersprüche auf. Doch aus allem Widerstreit geht eine ganze, gesunde Persönlichkeit hervor. In ihm verbinden sich kühne Phantasie und kritischer Verstand, kraftvolles Aufbäumen und bescheidene Selbstbeschränkung. Es teilen sich in ihn Nord und Süd. Nordische Stärke und deutsches Gefühl, orientalische Üppigkeit und hellenisches Mafs fliefsen in seiner Dichtung zusammen. Er ist ein Mann des Ideals und der Zeit, der Aristokratie ergeben und dem Volkstum geneigt. Ein neuer Stürmer und Dränger, beseelt von den Tendenzen modernisierter Romantik. Pathologische Züge eignen ihm ganz und garnicht. „Götz von Berlichingen" redivivus ist auch nicht Goetheschen Geblütes. Faustische oder Mephistophelische Pläne sind trotz jugendlicher Titanengebärden kaum jemals in ihm aufgestiegen, um Danteschen Tiefsinn und Shakespeareschen Universalismus hat er sich nirgends bemüht. Er ist keineswegs — was der Poet sein soll — als ein „Repräsentant der Weltseele" [1]) zu erachten. Daher konnte er unsern geistigen Besitz mehren, ohne jedoch wie unsere Klassiker das grofse, allgemeine Kulturleben zu fördern.

Seine rege Entwickelung tritt freilich auf all den Gebieten, in denen er sich poetisch bethätigte, hell zu Tage.

[1]) Hebbels Briefwechsel I, 29. (Brief vom 29. November 1836.)

Wird sein geistiger Horizont auch nicht überraschend erweitert, so wird er doch geklärt und im einzelnen vertieft. Leuchtet aus den „Liedern“ hauptsächlich seine Phantasie und Energie hervor, so walten in den „Neuen Gedichten“ nachdrucksvoller zugleich Geist und Gemüt. Seine Sensibilität hat zugenommen. Mit intensiverer Gefühlswärme vermählt sich reinere Lebenswahrheit. Das Anempfundene weicht dem Erlebten, die anregende Lektüre mehr und mehr der Macht des empfangenden und gebenden Herzens. Der Dichter erringt wachsende Selbständigkeit. In seinen letzten Schöpfungen haben sich Strenges und Zartes, Starkes und Mildes gepaart. Eine solche Gelegenheitspoesie — Gelegenheitspoesie in Goetheschem Sinne — giebt einen guten Klang.

Dennoch übertrifft sein Phantasiereichtum allemal seine Gedankentiefe. Aus dem Bann der Konventionen hat sich erst der Reifere hie und da entschieden herausgearbeitet. Um sich in genialer Weise hervorthun zu können, fehlte es ihm nicht blofs an vielseitiger und weitreichender, schöpferischer Begabung, besonders an neuen Ideen und gedanklicher Gründlichkeit, sondern auch an einer Epoche, in der er seine Kräfte zu köstlicher Blüte zu entfalten vermocht hätte. Die Zeit setzte seiner litterarischen Carriere Schranken entgegen, Hindernisse, an denen er persönlich gar keine oder die geringste Schuld trug. Was er säte, durfte er nur zu einem kleinen Teile ernten. Die grofse Welt wurde ihm und seine kleine Welt wurde jener nicht gerecht.

Neben Körner und Fouqué hätte sich Strachwitz in der romantisch gestimmten Periode der Freiheitskriege gewifs einen allwärts gefeierten Namen erworben. Seiner vollblütigen Natur genügte nicht „eine grofse That in Worten.“ [1]) Mehr noch: mit der revolutionär politischen Lyrik kam er empor, ohne sich ihr anschliefsen zu können. Die politische Richtung, welche er aus innerster Überzeugung verfocht, gelangte nicht zu voller Geltung. Bald nachdem er seine „Neuen Gedichte“ veröffentlicht hatte, brach die Berliner Märzrevolte aus. Was

[1]) „Antwort an einen Ungenannten im Morgenblatt“: Platens Werke I, 73 V. 40.

er geahnt hatte, das war eingetroffen. Unter dem Wandel vorwärts drängender, umgestaltender Ereignisse waren die Nachlebenden klüger als der Prophet. Strachwitz' Ton unheilverkündender Warnung pafste nicht mehr in das Konzert anbrechender, aufgezwungener Ruhe. Und nun schwieg er, weil er, von finsterem Kirchhofsfrieden umfangen, schweigen mufste.

Dem Dichter mangelte es jedoch nicht blofs an dem ersprieſslichen Entgegenkommen seiner Epoche, sondern eben vornehmlich an der befriedigenden Lebenszeit. Frühreif hatte sich der „Erwachende" aus der Dunkelheit hervorgewagt. Ist aber der Verfasser der „Neuen Gedichte" für vollreif anzusehen?

Strachwitz' litterarische Verhältnisse in Anbetracht ihrer gesamten Ausdehnung wie ihres glänzendsten Punktes konnten seiner Individualität nicht dermafsen zum Ausdruck verhelfen, wie es beispielsweise seinen langlebigen Kollegen Geibel und Fontane vergönnt sein sollte. Das Letzte, was er hervorbrachte, ist seine vollkommenste und selbständigste Leistung; aber es stellt in gewisser Hinsicht nicht seine eigentümlichste Schöpfung dar. „Venedig" lehrt keineswegs den ganzen Mann begreifen.[1]) Das einst keck hervorgejauchzte Wort: „Ich leide wenig an zerriss'nem Herzen" ist darin lebensmüde ausgeklungen. Der ursprüngliche, gesunde Strachwitz aber läfst an gediegener dichterischer Ursprünglichkeit zu wünschen übrig. Namentlich besitzt der „Erwachende" in viel dürftigerem Mafse Originalität, als man in andächtiger Freude an seinem frischen Temperament bisher zugeben oder erkennen mochte. Also hier wie dort wird ein wichtiges Daseinselement vermifst. Doch man mufs es sich besonders an diesem Orte gegenwärtig halten: der „Erwachende" zählte 20 Jahre. Seine Meister und Muster waren ihm in dem Alter zu weit vorausgeeilt, als dafs er sie überhaupt mit seinem Vierteljahrhundert überall hätte einholen oder gar überflügeln können. In einzelnen Fällen hat es der Schüler ihnen freilich zuvorgethan. Aber streng genommen ist er zu harmonischer Ausbildung seines Könnens nur auf formalem Gebiete vorgedrungen.

---

[1]) Obendrein wurde dieser Cyklus von den Verwandten des Dichters volle 10 Jahre dem Publikum vorenthalten; er erschien verspätet: die einflufsreiche Tageskritik hatte die Akten über Strachwitz bereits geschlossen.

Von seinem poetischen Schaffen liegt kein Abschlufs vor. Es werden mancherlei Proben zur Schau gestellt, die, in ihrer Art vollendet, vielverheifsend in die Zukunft weisen. Wo hinaus wäre der Autor der „Germania“ 1848 geschritten? Hätte seine elegische Liebeslyrik, wie sie sich in dem Cyklus „Venedig“ präsentiert, noch an äufserem und innerem Umfang gewonnen? Wäre er wie der wahlverwandte Fontane von der Balladisierung englisch-schottischer Stoffe zu der heimischen Region übergegangen, hätte er die Geschichte bevorzugt und würde er, was einzelne schildernde Terzinendichtungen im Keime enthalten, zu epischer Erzählung in grofsem Stil entwickelt haben? Glücklicherweise hat der Frühverstorbene mehr hinterlassen als solche Fragen ohne Antwort.

Konnte sich auch seine Begabung weder ausreichend in die Tiefe noch in die Breite dehnen, so sticht doch aus seinen gesammelten Gedichten immerhin eine stattliche Reihe schöner, wertvoller Leistungen hervor. Die starke poetische Intensität dieser einzelnen Stücke läfst die geringe Extensität seines Talentes im ganzen leicht übersehen. Ihren trefflichen Einzelheiten verdankt es auch die Strachwitzische Muse, dafs sie engeren und weiteren litterarischen Kreisen greifbar ihre Spuren eindrücken durfte. Strachwitz wirkte auf den Berliner „Tunnel“ wie auf seine Zeitgenossen überhaupt und selbst über seinen Tod und über seine Zeit hinaus.

2. Einflufs auf zeitgenössische und nachlebende Dichter: besonders durch seine episch-lyrische Poesie.

Zunächst bildete Strachwitz seine „Tunnel“-Brüder durch seine elegante, glänzende Form.

Im allgemeinen nötigte er seinen Rivalen Chr. Fr. Scherenberg, welcher ihm derzeit im Berliner Sonntagsverein allein die Spitze bieten konnte, zu energischerer Bemühung und einer höhern Vers- und Reimtechnik. Strachwitz warf dem Scherenbergschen Gedicht „Auf das tausendjährige Bestehen Deutschlands“,[1]) welches der „Tunnel“ als das beste von fünf Konkurrenzgedichten über dasselbe Thema mit dem ersten Preise bedachte,

[1]) Jetzt betitelt, wie früher citiert (vgl. oben S. 145, Anmerk. 1): „Fest des tausendjährigen Deutschlands“.

unumwunden vor, es sei „ohne Schwung und in der Form roh" ausgefallen. Das waren Anklagen, welche des Angeklagten Freunde nur „im allgemeinen zu hart" finden konnten. Als am 3. September 1843 auf „Kennt ihr mein Lieb?" und „Helges Treue" — „Altes und neues Reisen"[1]) folgte, da bemerkte der Referent sofort: „Cook hatte nach solchem Vorgänger einen um so schwereren Stand, als er wie gewöhnlich seinen Span als unfertig erklärte." Ende des Jahres (10. Dezember 1843) liefs desselben Poeten „Köhlerhaus"[2]) trotz der „freilich noch nicht tadellosen Form" . . . seine mehrfach verkündigte und durch langes Schweigen eingeleitete „Formenreinheitsperiode" erhoffen. So weit aber Scherenberg seinem Nebenbuhler an originellen Ideen und echter Lebensweisheit überlegen war, so weit mufste er auch später hinter ihm formal, in der einheitlichen Ausarbeitung und durchsichtigen Gliederung seiner Süjets sowie in der Wahl angemessener sprachlicher Ausdrucksmittel zurückbleiben. Seine meisten Dichtungen haben schwer unter dem Mangel würdiger äufserer Ausstattung zu leiden.[3])

[1]) Jetzt betitelt: „Eisenbahn und immer Eisenbahn": „Gedichte" (1. Aufl.) S. 26.

[2]) „Gedichte", 1. Aufl. S. 75, 3. Aufl., Berlin 1853, S. 111. Die erste Conception „Der Köhler" wurde bereits am 8. Juli 1842 im „Tunnel" vorgetragen. Das Faktum dieses „Trauer- und Schauergedichtes" wurde von den Zuhörern „so übertrieben und en masse grausig, ja zum Teil unpsychologisch" befunden, so „schön und grofsartig" die Schilderung der Winternacht „mit Schneegestöber und Wolfspromenaden" schon damals erscheinen konnte.

[3]) Scherenbergs überschäumende Kraft konnte nur in Stoffen, die auf eine ungestüme und rauhe Aussprache gleichsam prädestiniert waren, künstlerisch wirken. In solchen Fällen verwandelte sich der Fehler in einen überraschenden Vorzug: vgl. „Der Totengräber" und besonders „Der verlorene Sohn" in der 3. Auflage der „Gedichte" S. 170, 155. Dasselbe gilt von vielen Partien der Schlachten-Epen „Ligny", „Waterloo" u. s. w. Nicht selten aber trifft bei Scherenbergs Dichtungen jenes herbe Urteil ins Schwarze, welches im „Tunnel" seinen verunglückten „Lebensjahren" (eine Vision — bisher ungedruckt) am 23. Februar 1845 zu teil wurde: der Form nach war dieses Produkt, „als brächte eine Bäuerin junge Hühnchen zum Verkauf, die noch die Eierschalen an den Flügeln und Beinen hängen hatten. Die Reime schienen zusammengekommen wie jene Maskengesellschaft, die die Polizei in Paris zur Haft beförderte. Das Versmafs stellt den Katarakt eines die Treppe herunterfallenden Holzhaufens dar" (Protokoll von W. v. Merckel).

Bestimmter in formaler Richtung, gleichzeitig aber auch in der poetischen Haltung und Stimmung beeinflufste Strachwitz andere Tunnelianer. Seine Terzinen mögen B. v. Lepel für diese Form gewonnen haben: darin liefs Lepel wie sein Partner elegische Erotik am treffendsten zu Wort kommen.[1]) Zu einer männlich kräftigeren, freieren und feurigeren Aussprache in Minneliedern veranlafste der Dichter hingegen wenigstens zeitweilig E. Geibel, ohne jedoch der Geibelschen Strophentechnik seinen Stempel aufzuprägen.[2]) Strachwitz' Freiheits- und Vaterlandsdichtung hat nur in dem beschränkten Bezirk des „Tunnels" einen unmittelbaren, rasch verwehenden Nachhall gefunden.[3])

Wenn auch der Dichter in dem Cyklus „Venedig" Aufserordentliches geleistet hat, so ist er doch in Anbetracht seiner zahlreicheren „Romanzen", die durchschnittlich alle mehr oder minder bemerkenswerte Züge und charakteristische Schönheiten darbieten, unzweifelhaft bedeutender hervorgetreten. Jene Terzinen stellen die Höhe, diese episch-lyrischen Gedichte den

[1]) B. v. Lepel las freilich im „Tunnel" erst am 19. Oktober 1845 — „unverdauliche" — Terzinen vor („Bianca": 1. „Rom", 2. „Nach Tibur"), denen am 2. November 1845 Ghaselen folgten. Terzinen stehen in Lepels „Gedichten", Berlin 1866, S. 75 „Staub", S. 82 „Fata Morgana" (S. 98—108 „Ghaselen"). Hub hebt in „Deutschlands Balladen- und Romanzendichtern" II, 355 nur ganz allgemein hervor: „Der geniale Strachwitz hat bedeutenden Einflufs auf ihn geübt, besonders dadurch, dafs er ihn für die Fortbildung der von Platen eingeschlagenen Richtung gewann".

[2]) Geibels „Troubadour" ist nach Goedekes Geibel-Monographie S. 287 bei dem Besuche Geibels in Frankenstein entstanden („Des Troubadours Abschied": „Juniuslieder" S. 239 f. I—VIII). In No. 2 und 5 dieser Dichtungen klingt der Strachwitzische Ton durch.

[3]) R. M. Meyer in seiner Litteraturgeschichte S. 372 schiefst wohl übers Ziel etwas hinaus, wenn er allgemein annimmt: erst Strachwitz lehrte die konservativen Parteigänger die beredte Sprache stürmisch-poetischen Angriffs. — Die Politik war laut „Tunnel"-Statuten von den Interessen dieses Vereins ausgeschlossen; doch wurde der betreffende Paragraph nicht streng gehandhabt. Strachwitz' freiheitliche Lyrik, insofern sie persönliche und poetische Freiheit betraf, beeinflufste, wie früher angeführt, sehr stark W. v. Loos' Terzinen „Offenes Feld" und ein paar Fontanesche Jugend-Poeme (vgl. oben S. 18 Anmerkung 2, S. 139 Anmerkung 3, S. 142 Anmerkung 2).

Brennpunkt seiner Lyrik dar. Seine „Romanzen“ haben der grofsen Menge am augenfälligsten imponiert. Sie haben ihm auch ein Häuflein Nachfolger bester Art zugeführt. Als „Klein-Epiker“ wirkte er thatsächlich epochemachend.

Nach Bürgers Beispiel hatten sich nur wenige Lyriker wie Schillers Jugendfreund Conz der natürlichen Schönheit von Percys „Reliques“ hingegeben. Aber keiner von allen hatte die englisch-schottische Form vollkräftig zu behandeln gewufst. Goethes „Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen“ laborierte dermafsen an klarer Ausgestaltung der Handlung, dafs sich der Verfasser bewogen sah, „ihr durch profane Darstellung zu Hilfe zu kommen.“ [1]) Schon die schwierige, kunstvolle Strophe hatte die reizvolle Schlichtheit des alten Liedes [2]) nahezu ganz erstickt. — Uhlands „Harald“ [3]) und besonders seine „Jagd von Winchester“ [4]) nähern sich durch ihre strophische Einfachheit und ihre prägnante Kürze viel stärker dem englisch-schottischen Balladenstil. Heines „Botschaft“ [5]) läfst in kleinem Umfange den zurückhaltenden Ton des düstern schottischen Volksgesanges sogar mit vorzüglicher Treffsicherheit erklingen. Aber eigentlich wird hier blofs ein balladenhafter Monolog gehalten. Und in dem regulär jambischen Versmafs ist die charakteristische rhythmische Freiheit der „Chevy-chase“-Strophe verloren gegangen.

Ebenso wenig wie die englisch-schottische Ballade war trotz Arndt und Fouqué die Nordlandlyrik zu Ehren ge-

---

[1]) Aus Goethes Anmerkungen „Über die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen“.

[2]) Goethes Ballade beruht auf Percys Gedicht „The beggar's daughter of Beduall-green“ S. 364. Vgl. darüber die ausführliche Abhandlung „Goethes Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen und ihre Quelle“ von Stephan Wätzold in Lyons „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“ III, 502 f.

[3]) Gedichtet nach einer von Conz verfafsten Ballade: vgl. „Uhland als Dramatiker“ von Keller S. 263.

[4]) In Uhlands „Gedichten“ S. 302, aus dem „Roman de Rou“: „Uhlands Beziehungen zu ausländischen Litteraturen“ in den „Beiträgen zur Litteraturgeschichte Schwabens“ von Hermann Fischer S. 111.

[5]) In den „Jungen Leiden“: Werke I, 40 No. 7; Heines „Schlachtfeld von Hastings“ (Werke I, 339) erschien erst in den „Historien“ des „Romanzero“.

kommen. Wohl hatten schon Friederike Brun, Buri und Lappe [1]), ferner Uhland, ausnahmsweise Schwab und Rückert [2]), weiterhin einzelne Dichter des „Ährenkranzes“, [3]) ferner K. E. Ebert, J. G. Seidl, Fr. v. Sallet, Kugler, Wolfgang Müller von Königswinter [4]) vor allem Gruppe, Matzerath, H. v. Mühler [5]), endlich Geibel, Hartmann [6]) und Heine [7]) skandinavische und dänische

[1]) „Gedichte“, 2 Bde., 2. Aufl. Zürich 1798 und 1801, und „Neueste Gedichte“, Bonn 1820, von Friederike Brun. „Der Luzienhügel“ III, 170 wie „Das Mädchen von Magna. Eine Ballade in 4 Gesängen“ II, 3 sind langatmige, Ossianisch-sentimentale Schauergeschichten.—„Gedichte“ von Christian Karl Buri, 2 Bde., Offenbach 1792; „Blätter“ von Karl Lappe, Stralsund 1824—29; „Sämtliche poetische Werke“, 5 Bde., Rostock 1836. Jener gestattete sich allzu ausgedehnte Reflexionen und gelehrte Anspielungen, dieser prosaische Wendungen und übermäfsig lange Ausmalung von Zuständen; zudem quillt aus ihm oft Ossianische Empfindsamkeit, und eine Reihe von Stücken sind nur Nachdichtungen von Mickle, Chatterton, Penrose, Rahbek, Baggesen u. a.

[2]) In Schwabs „Gedichten“ I, 190 „Blutrache. Nordische Sage in 3 Romanzen“; in Rückerts „Ges. Gedichten“ III, 183 „Nachklang“.

[3]) „König Hako“ von v. Nordeck und „Das Siebengestirn“ von Eduard Jahnens: „Ährenkranz“ S. 36, 91.

[4]) K. E. Ebert, „Der Königstochter Laune. Altdänische Sage“ („Gedichte“ S. 124). — J. G. Seidl, „Der Skalde‘ („Gesammelte Schriften“, 6 Bde., Wien 1877—81, II, 154, daselbst auch ein triviales schottisches Gruselstück: „Mac Gregors Nachtritt“ I, 140). — Sallet, „Der starke Hakon“ („Gesammelte Gedichte“, 4. Aufl., S. 251). — Kugler, „Holger Däne“ („Gedichte“ S. 23). — Wolfgang Müller, „Harald“ („Balladen und Romanzen“ S. 59).

[5]) Gruppe schwankt in seinen Nordland-Balladen zwischen banaler Sentimentalität und plumper Kraft; offenbar hat er sich nicht blofs an Uhland, sondern viel mehr noch an Fouqués übertriebenem Nordlandsreckentum begeistert. Vgl. in seinen „Gedichten“, Berlin 1835, S. 116 No. 10 „Breit Uffo“, S. 113 No. 13 „Jung Ingolf und schön Guniswind“, S. 141 No. 15 „Therolf und Egil“ u. s. w. — In Matzeraths Nordland-Balladen überwuchern weichliche Schönheit, selbstgefällige Deklamation und verweilende Malerei; Abhängigkeit von Uhland. Vgl. in seinen „Gedichten“ S. 62 „König Svens Hochzeit“, S. 68 „Wereägar“, S. 71 „Heldenliebe“ etc. — H. v. Mühler liebt in Nordland-Balladen („König Sigurd“ in seinen „Gedichten“ S. 280) ein schauriges Dunkel; er hält zwischen Fouqué und Uhland etwa die Mitte ein. Vgl. oben S. 176.

[6]) „Zwei Könige“ und „Der letzte Skalde“ in Geibels „Gedichten“ S. 21 und 116. — „Gorm der Alte“ und „Dänische Ballade“ in Moritz Hartmanns „Gedichten“, Leipzig 1847, S. 76 und 81.

[7]) Heines Balladen dieser Art zwischen 1830 und 1847. Dänisch: zuerst in der „Zeitung für die elegante Welt“ am 1. Juni 1839 No. 105,

Sagen- und Historienstoffe episch-lyrisch bearbeitet. Gewifs haben auch namentlich die drei letztgenannten Lyriker vollkommen selbständig manchen brillanten Zug gethan. Aber es war Strachwitz vorbehalten, die englisch-schottische und die nordische Ballade in wirklich volkstümlicher und zugleich hervorragend individueller Weise zu gestalten. Beider Vorzüge wufste er sich anzueignen. Was seinen Vorläufern in guter Stunde einmal und zwar in gewissem Sinne einseitig, nicht vollpersönlich genug gelungen war, das förderte er reicher und oft auch kraftvoller zu Tage. Mittelbar konnte er insbesondere die „Reliques" — ein Dreivierteljahrhundert nach Bürgers ersten Balladen — dem Verständnis des deutschen Publikums näher rücken, als es irgend jemand selbstschöpferisch vordem vermocht hatte. In seinem Geiste feierte ihr Geist auf deutscher Erde eine frohe Auferstehung.

In seinem Geiste: er hatte die alte Form, den Anforderungen der neuen poetischen Technik entsprechend, feinfühlig modernisiert. Er drang über die Nibelungenstrophe, die Lieblingsform der Klein-Epiker von Uhlands Gnaden, glücklich hinaus. Während der „Volksdichter" Bürger den Stil der englisch-schottischen Ballade, gleichzeitig gebildet an deutschen Sagen und Liedern, oft mit Homerischer Ausmalung[1]) vermittelnd auf deutsche Stoffe übertragen hatte, übertrug ihn der „Romantiker" Strachwitz, gleichzeitig erzogen an nordischen Sagas und Mythen, oft mit eigentümlicher, urwüchsiger Prägnanz auch auf nordische Stoffe. Diese steigernde Verbindung war in der deutschen Poesie bisher noch nicht versucht worden;

dann in den „Neuen Gedichten": „Ritter Olaf"; zuerst in der „Ztg. f. d. eleg. Welt" am 20. Dezember 1839 No. 249 („Die Wette" 1830), dann in den „Neuen Gedichten"; „Frau Mette": Werke I, 273, I, 249. Nordisch: zuerst in der „Ztg. f. d. eleg. Welt" am 31. Mai 1842 No. 104, dann in den „Neuen Gedichten" Werke I, 285 No. 23: „König Harald Harfagar"; zuerst in Frankls „Sonntagsblättern" am 19. September 1847 No. 38, dann in den „Historien": Werke I, 338: „Walküren".

[1]) Bürger läfst es fraglich erscheinen, ob er in seinen Balladen nach englisch-schottischem Muster nicht „zu sehr auf eine andere Richtung der Sprachvollendung ausgegangen ist und über das Malerische und Ausführliche der Schilderung die schlagende Einfalt dramatischer Kürze und den Reiz des Natürlichen etwas verwischt hat" (Dönniges' Einleitung zu den „Altschottischen und altenglischen Volksliedern" S. 211).

sie ist sein eigenstes Verdienst. Demgemäfs ist Strachwitz' litterarhistorische Bedeutung in dem „Nordland" begründet. Hatte Fouqué namentlich in Romanen und Dramen das skandinavische Altertum popularisiert, so erwarb Strachwitz der nordgermanischen Reckenzeit in der Balladenpoesie das Bürgerrecht. Seine Vorgänger, selbst Uhland [1]), hat er in seinen nordischen Dichtungen durch den stürmischen Schwung und die wilde Wucht seines Vortrags um ein gutes Stück überflügelt.

Vorerst erwies sich seine „Romanze" wie seine Lyrik überhaupt in dem Berliner Zirkel und weiter in dem grofsen Publikum erfrischend und befeuernd. Seiner Erscheinung haftete gerade hier am wenigsten etwas von dem feilen und verwaschenen Wesen vielschreibender Litteraten an. Er schenkte den deutschen Lesern „kein Buch der Thränen" (S. 263 [2] V. 1) und des Handwerks. Einerseits arbeitete er auch episch-lyrisch und in diesem Gebiete vielleicht am nachdrücklichsten dem verweichlichenden Gefühlskultus entgegen, wie solchen vornehmlich Heine und Lenau, dann aber ebenso Eichendorff und Geibel, vollends Ferrand und andere Dichter des Weltschmerzes aufkommen liefsen. Anderseits setzte er der unkünstlerischen, oberflächlichen Balladenmanier, die von Uhlands Schülern, von Schwab, Simrock und andern schwäbischen und rheinischen Poeten gehandhabt wurde, energisch einen Damm entgegen. Einige der vorzüglichsten „Tunnel"-Lyriker schulten sich bei ihm in der Kunst, die Sage des Nordlandes und schottischen Hochlandes, endlich verwandte deutsche Stoffe frisch und frei zu ergreifen und ihr die nächstliegende adäquate Form mitzugeben. Es waren Geibel, B. v. Lepel, Th. Fontane, dann aber auch Georg Hesekiel, Felix Dahn und Hugo v. Blomberg. [2])

[1]) Wilh. Müller vermifst an Uhlands nordischen Balladen den nordischen Charakter: „Das riesenhaft Grofsartige jener Eiswelt mit ihren Recken und Drachen tritt in einem zu sehr verkleinerten Mafsstabe und in zu abgeschliffenen Formen hervor, um seinen Charakter zu behaupten" („Vermischte Schriften" IV, 135). Müller beurteilt indessen Uhlands Balladenpoesie zu sehr von dem einseitigen Standpunkt des eingeschworenen Liederdichters.

[2]) Daher durfte Bartels in seiner Litteraturgeschichte behaupten, Strachwitz sei „namentlich als Balladendichter für die Berliner und Münchner vorbildlich" gewesen.

In den „Juniusliedern“ finden sich ein paar Balladen — „Des Deutschritters Ave“, „Die Windsbraut“, „Herr Walther“ [1]) — die mit ihrem raschen Rhythmus und männlichen Reim, mit manchen schlagfertigen Wendungen und dem kühnen Gang der Handlung direkt an die Percy-Ballade erinnern. Diese einfache Form hat sich Geibel jedoch vorher wie auch in späterer Zeit — wenigstens episch-lyrisch — nirgends zu nutze gemacht. „König Sigurds Brautfahrt“ (Berlin 1846) [2]), abgefafst in der alten Nibelungenstrophe, auf nordische Sage gegründet [3]), entrollt ein grofsartiges Bild todesmutigen germanischen Helden- und Minnelebens. Die Anregung zu dem kleinen Epos, das wegen seiner schönen, klaren Darstellung viele Freunde und Anhänger gewann [4]), braucht wohl nicht in der Ferne gesucht zu werden.

Zeitweilig verliefs B. v. Lepel [5]) die italienische glänzende Farben- und Formenwelt [6]), um, noch weitergehend als Geibel, englische und dänische Stoffe zu balladisieren. Trotz seiner stark ausgebildeten Neigung zu komplizierten Strophen und zu breiter Betrachtung hat auch er sich hin und wieder der

---

[1]) In den „Juniusliedern“ S. 158, 161, 169, in den „Werken“ II, 151, 161, 169. „Herr Walther“ wurde bereits erwähnt: vgl. oben S. 199, Anmerkung 2.

[2]) In dem „Tunnel“ vom Verfasser vorgelesen am 21. Dezember 1845, bereits in der „Hannoverschen Morgenzeitung“ gedruckt im Juli 1845 No. 115—119 S. 457 f.; in den „Werken“ II, 194 f.

[3]) Den Stoff entnahm er — nach Goedekes Geibel-Monographie S. 293 — Afzelius' schwedischen Volkssagen und Volksliedern in Ungewitters Übersetzung I, 271 f.: auf diese wurde er vielleicht von Strachwitz direkt hingelenkt.

[4]) In dem folgenden Jahrzehnt erschienen freilich erst: J. Rodenbergs „König Haralds Totenfeier“, Marburg 1853, Adolf Sterns „Sangkönig Hiarne. Ein nordisches Märchen“, Leipzig 1853, C. A. Bruhins „Skalde. Nordlands Sagen“, Glarus 1854, Felix Dahns „Harald und Theano“, Berlin 1855, Kurt Oswalds „Harald Sängerkönig d. i. das Lied von der Liebe Macht“, Leipzig 1857 etc.

[5]) Beiläufig ist an dieser Stelle auch auf W. v. Loos hinzuweisen, der in seinem „Fähndrich“, wie die früher mitgeteilte 1. Strophe zeigt (vgl. oben S. 187 Anmerkung 1), Strachwitz' erweiterte „Chevy-Chase“-Strophe (Form des „Fahrenden Hornisten“) übernommen hat.

[6]) Ich erinnere nur an Lepels 1. Gedicht-Sammlung: „Lieder aus Rom“, Berlin 1846.

„Chevy-chase“-Strophe mit ihrer flüchtigen und doch energischen Bewegung und volkstümlichen Redeweise entschieden angenähert. [1]) Strachwitz' gewaltigen Ton vermochte er freilich nur annähernd in seinen vielgerühmten „Dänenbrüdern“ zu treffen. In diesem Stück hat die äufsere Ausstattung bereits leicht wieder das Aussehen gefällig gerundeten Kunststils angenommen. [2])

Am nächsten aber steht von jenem Triumvirat dem „Klein-Epiker“ Strachwitz Theodor Fontane.

Nachdem dieser offiziell am 29. September 1844 Mitglied des „Tunnels“ geworden war, lernte er eine Reihe Strachwitzischer Balladen auswendig und „war bald einer der Eifrigsten in der Strachwitz-Gemeinde.“ [3]) Etwa zwanzig Jahre hielt er nach eigenem Geständnis an dieser „litterarischen Jugendliebe enthusiastisch“ fest: in diesen Jahren aber bildete er sich zum

---

[1]) Vgl. „Sophie Schwerin“ und „Der treue Sänger“ in seinen „Gedichten“ S. 3 und S. 40. Volkstümlich geartet war auch z. B. „Der Wächter“ („König Arthur schlief, der Wilde“) — englische Sage — im „Tunnel“ 1846 vorgetragen.

[2]) „Die Dänenbrüder“ in Lepels „Gedichten“ S. 30, im „Tunnel“ zuerst vorgetragen am 16. März 1851, wurde in einer, damals von diesem Verein veranstalteten Balladen-Konkurrenz am 6. April 1851 durch eine „Ehrenerklärung“ ausgezeichnet, ebenso Heyses („Höltys“) „Thal des Espingo“ (vorgelesen am 2. März 1851), in seinen „Gedichten“ (1872) S. 149, während Fontanes „Tag von Hemmingstedt“ (vorgelesen am 2. März 1851, in seinen „Gedichten“ S. 196) den Preis erhielt. Der greise Fontane hat Lepel gerade im Hinblick auf „Die Dänenbrüder“ („Von Zwanzig bis Dreifsig“ S. 486) das „rechte Kompositionstalent“ abgesprochen. Und so findet er sich in seinem letzten Urteil mit einem Schlufsvotum des jungen Heyse zusammen, der am 30. März 1851 das Gedicht in einem „Deliberationstunnel“ „abwechselnd ein Drama in nuce, dann eine gereimte Chronik“ nannte. Hub („Deutschlands Balladen- und Romanzendichter“ II, 357) bemerkt: „Zu seinen glücklichsten Schöpfungen gehören „Die Dänenbrüder“, im Stil der englischen Ballade.“ Thatsächlich sind nur einzelne Partien dieser Dichtung reizvoll, lebenswarm und plastisch ausgearbeitet.

[3]) „Der Tunnel über der Spree“: Fontanes „Von Zwanzig bis Dreifsig“ S. 278 f. Irrtümlich hat Fontane ebendaselbst seinen Eintritt in den „Tunnel“ auf den Mai 1844 verlegt und unter den Strachwitzischen Balladen, welche er damals auswendig gelernt haben will, auch „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne“ citiert (S. 287). — Vgl. über Fontanes Jugendpoesie meine Abhandlungen: „Th. Fontanes erste lyrische Dichtungen“ in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“, München 1899, No. 128 und „Th. Fontanes erste Balladen“ in den „Stimmen der Gegenwart“, Eberswalde 1900, No. 7—9.

Meister der Ballade aus, um dann seine Kraft mehr und mehr, schliefslich nahezu völlig, herb realistisch und oft derb humoristisch der Prosa, der Schilderung märkischer Erde zu widmen. — Als Balladendichter knüpfte er direkt an Strachwitzische Lieblingsthemata an. Mit seinem „Towerbrand" („Gedichte" S. 169) eröffnete er am 15. Dezember 1844 nach kurzem Umherirren in allen möglichen Stoff- und Stilgebieten die grofse Balladenreihe des „Englisch-Schottischen" („Gedichte" S. 87 f.); Percys „Reliques" und Scotts „Minstrelsy" machte er sich erst in dem Sturmjahre 1848 vertraut.[1]) Neun oder zehn Jahre nach jenem glücklichen, ermutigenden Debüt erstieg er in seinem kraftvoll herzlichen „Archibald Douglas" einen Gipfel in diesem Terrain, den Glanzpunkt seiner episch-lyrischen Poesie: hier hatte er sich wie Strachwitz der englisch-schottischen Form in ihrer veredelten Eigenart bemächtigt. Seine „Marie Duchatel" („Gedichte" S. 136) kopierte die „Chevy-chase"-Strophe sogar in ihrer bequemen Reimeinschränkung auf die geradezahligen Verse. Frühestens in den fünfziger Jahren machte er sich an jene Dichtungen, die er zuguterletzt als „Nordisches" zu einer Gruppe zusammenfafste („Gedichte" S. 61 f.). Fontane verfährt in seinem Strophenbau mannigfaltiger als Strachwitz, ohne jemals in pretiöse Künstelei zu verfallen. Nur geht er in seiner schöpferischen Thätigkeit — eine Folge des reichlichen Eingreifens seines klaren Verstandes — weit häufiger und frappanter auf schlagende Pointen aus. Endlich hat dieser umsichtige Welt-Interviewer und gewiegte Menschenkenner seine Personen oft individueller und in scharf umrissenen, wechselvolleren Situationen gezeichnet als sein junger Lehrer. Den eigentümlichen Zauber der Strachwitzischen Persönlichkeit, ihre lichte Jungherrlichkeit, die sich in der Frische des stürmischen Tones und dem Glanze des formalen Stils offenbart, konnte er selbst in seiner reifsten Periode nicht überbieten, geschweige denn verdunkeln. Mit gerechtfertigter Bewunderung hebt Theodor Storm, der „Tannhäuser" des „Tunnels",

[1]) „Zwei Bücher, die auf Jahre hin meine Richtung und meinen Geschmack bestimmten" („Von Zwanzig bis Dreifsig" S. 282). In diese Richtung und zu diesem Geschmack war jedoch Fontane durch die Lektüre der Strachwitzischen Gedichte längst geführt worden.

an seinen Balladen den „schwunghaften Vortrag“ und das „feine Pathos“, „eine gewisse Feierlichkeit und Pracht der Sprache“ hervor, „wie wir solches seit Schillers Dichtungen dieser Art nur noch in dem „Herz von Douglas“ von Strachwitz gefunden haben.“ [1]) Ein wärmeres Lob mochte sich der leidenschaftliche und unwandelbare Verehrer jenes Strachwitzischen Gedichtes wahrlich nicht wünschen.

Hesekiel, der sich wie Fontane — und zwar viel früher, aber auch unbedeutender — in dem Brandenburger „Sumpf und Sand“ [2]) als Erzähler bewähren sollte, hat gleichfalls in englisch-schottischen Balladenstoffen den Anschlufs an Percy probiert, formal jedoch unter Einmischung weiblicher Reimpaare und mit minder intensiv sinnlichen Reizen. Er wufste lebendig, aber nicht feurig, witzig, aber nicht gewaltig, fern von imposanter Gröfse darzustellen. Die schroffen Gegensätze und kecken Sprünge des echten Balladenstils lagen abseits von seiner Strafse. Über chronikenhafte Schmucklosigkeit und treuherzige Einfachheit konnte er sich nur schwer emporschwingen. Wie bemerkt, wagte er es, in seinem „Jakob Douglas“ mit Strachwitz zu rivalisieren (vgl. oben S. 208 Anmerk. 1, 2). Wer in diesem Wettstreite verlieren sollte, stand von vornherein fest.

Dagegen verstand Dahn namentlich in englisch-schottischen Süjets Glut und Kraft zu vereinigen. Auch in Dichtungen aus der deutschen und nordischen Nibelungensage that er sich rühmlich hervor. [3]) Gründlicher hat er sich freilich erst in späterer Zeit wie Fontane mit den trotzigen Königs- und Reckengestalten des alten Nordlandes befafst. [4]) Wie jener, sogar aus eigener Initiative, schöpfte er ungefähr in den

---

[1]) „Litteraturblatt des deutschen Kunstblattes“, Berlin 1855 No. 21.

[2]) „Zwischen Sumpf und Sand. Vaterländische Dichtungen“, Berlin 1863, von Hesekiel entsprechen dem „Deutschen Märkischen“ in Fontanes „Gedichten“ S. 185 f.: in diese Abteilung sind auch „Männer und Helden, 8 Preufsenlieder“ (Berlin 1850) eingereiht worden.

[3]) Vgl. in Dahns 2. Gedicht-Sammlung („Gedichte“, Stuttgart 1873): S. 96, 167, 168, 171 „Jung Sigurd“, „Lied Siegfrieds“, „Kriemhilde“, „Hagens Sterbelied“. — Eingehendere Charakteristik der Gedichte Dahns in meinem Essay „F. Dahns Lyrik“ („Magazin für Litteratur“ 1902, No. 4).

[4]) „Balladen und Lieder“ S. 22 „Harpa“ etc.

gleichen Jahren aus den „Reliques" unmittelbar,[1]) ohne sich von der englisch-schottischen Form dauernd und eng fesseln zu lassen.[2]) Wie Fontane auf ihn („Waiblinger") 1852 im „Tunnel" einwirkte,[3]) so wurde seine Aufmerksamkeit wiederum auf den schlesischen Poeten zurückgelenkt. Dahn ist romantisch angelegt und heiſsblütig geartet wie Strachwitz. Er verfährt lyrischer, weitschichtiger und weitsichtiger als jener; er neigt zu Helden-Monologen, Völker-Chören und romanhaften Cyklen. Unendlich vielseitiger in dem Balladen-Fache und seiner poetischen Produktion insgemein, läſst seine Individualität auch manchmal die geschlossene, unbeugsame Festigkeit der Strachwitzischen Persönlichkeit vermissen.

Eine noch offenkundigere Vorliebe als die vorigen Lyriker für die (modernisierte) „Chevy-chase"-Form und ihr schwüles, blitzeschwangeres Kolorit zeigte der wie B. v. Lepel verschollene Maler und Verserzähler Hugo von Blomberg. Selbst in dem einfachen Stimmungsbild bethätigte er diese Neigung. Wohl gestaltete er südliche Terzinen-Historien, er meisterte die spanische Romanze, und wie Fontane und Hesekiel wandte er sich der brandenburgischen Vergangenheit zu. Sein Bestes leistete er in englisch-schottischer und nordischer Sage und Geschichte: knapp und klar, kunstvoll, aber — nach der Meinung seines Rivalen Fontane — ohne die Macht des

---

[1]) 1846—48. Vgl. Dahns „Erinnerungen", 5 Bde., Leipzig 1890—95, I, 196 und II, 505.

[2]) In seiner 2. Gedicht-Sammlung hat Dahn die modernisierte „Chevy-chase"-Strophe bloſs ausnahmsweise gebraucht. Seine ersten „Gedichte" (Berlin 1857) — mir nicht zugänglich — enthalten nach seinen „Erinnerungen" II, 432 auch jene Balladen, mit denen er im „Tunnel" glücklich, besonders von Fontane anerkannt, debütierte. Es waren „englische Stoffe", nach der Anregung von Percys „Reliques" frei erfunden: „Gedichte" I, 202, 225, 248, 280 („Lord Murray und Lady Anne" etc.). Hub citiert in „Deutschlands Balladen- und Romanzendichtern" II, 707 zur Charakteristik von Dahns episch-lyrischen Dichtungen eine Kritik aus dem „Abendblatt der Neuen Münchener Zeitung" (1856 No. 275): „Im ganzen kennzeichnet sie eine etwas einseitige Vorliebe für die englische Balladenform, und der Dichter hat wohl auch viele Motive dort herübergenommen".

[3]) „Ralf Douglas und Rob Percy" („Balladen und Lieder" S. 92) klingt deutlich an Fontanes berühmten „Archibald Douglas" an. Vgl. auch in Dahns „Gedichten" „Childe Arthur" und „Ralph Douglas" II, 135 und 141.

„eigenen Stils“.[1]) In Balladen wie „König Sieghands Schwert“, „John Morton“ und „Die Erbin von Burton-Hill“ (Str. 1!)[2]) ist wohl ein Hauch des Strachwitzischen Geistes zu spüren.

Natürlich sind auch kleinere Talente des „Tunnels“, Friedrich Eggers und selbst Fedor v. Köppen,[3]) die sich freilich noch unmittelbarer als Dahn an Fontane anlehnten, für manche Anregung dem frühverstorbenen Balladenmeister zu Dank verpflichtet.

Endlich haben selbst einzelne Lyriker der zwei letzten Decennien von Strachwitz' episch-lyrischer Poesie profitiert. Detlev v. Liliencron,[4]) ein Bahnbrecher der modernen Fin de siècle-Lyriker, in den achtziger Jahren unbestritten ihr Haupt und Führer, hat dänische und schleswig-holsteinische Stoffe in

---

[1]) Fontanes „Von Zwanzig bis Dreifsig“ über Blomberg S. 391—398. Blomberg trat in den fünfziger Jahren in den „Tunnel“ ein („Maler Müller“).

[2]) „Bilder und Romanzen. Dichtungen“ von H. v. Blomberg, Breslau 1860, S. 118, 246, 252. Vgl. auch daselbst „Der Herr Marquis“ S. 146 und „Vom treuen Wingo (Aus dem Saxo Grammaticus)“ S. 307.

[3]) Fr. Eggers war wie W. v. Merckel nach Fontanes scharfem Urteil ein Dilettant, der lediglich als Konkurrent seiner erfolgreichen Balladen mit „Haralda“ und „König Radgar“ „in herkömmlicher Nibelungenstrophe ... in die Schranken ritt“ („Von Zwanzig bis Dreifsig“ S. 314). Die beiden Stücke standen zuerst in: „Argo. Belletristisches Jahrbuch für 1854“, herausgegeben von Fontane und Kugler, Dessau 1854, S. 241 f., dann in Eggers „Gedichten“, Breslau 1874, S. 148, 152 (3. Aufl. 1890). „Der Trompeter“ S. 160 (modernisierte „Chevy-chase“-Strophe) erinnert an den Strachwitzischen Ton. Eggers wurde noch zu Strachwitz' Lebzeiten, am 3. Januar 1847, „Tunnel“-Mitglied. Vgl. über ihn: Heinrich Seidel, „Von Perlin nach Berlin“, Leipzig 1894, S. 270 f. F. v. Köppen, der „Willamowitz“ des „Tunnels“, liefs sich in seinen flott volkstümlichen, derben, manchmal breitspurigen „Männern und Thaten. Vaterländischen Balladen“, Lpz. 1881, einer Verherrlichung des märkisch-preufsischen Soldaten- und Königtums, zunächst von Fontanes „Männern und Helden“ leiten. Gern verwertet er Strachwitz' modernisierte „Chevy-chase“-Strophe, und vornehmlich in dem „Spielmann von Düppel“ S. 38 hallt die Strachwitzische Weise fort („Der fahrende Hornist“ und „Gudruns Schlangenturm“).

[4]) In seiner episch-lyrischen Poesie kann z. B. auch Albert Matthaei in Form und Stoffwahl (Nibelungensage, englische, nordische Historie) — im übrigen ein Lyriker von frischer, leicht humoristischer Goethe-Mörikescher Tonart — an Strachwitz' Balladen gemahnen. Vgl. „Fürchtet euch nicht. Gedichte“, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1891, S. 49: „Der Nibelungen Ausfahrt“, S. 57 „König Edwys Beichte“ (modernisierte „Chevy-chase“-Strophe): Cottascher Musenalmanach, herausgegeben von Otto Braun, Stuttgart 1894,

Percy-Strachwitzischem Stil bearbeitet.[1]) Urwüchsiger, strammer und auch knorriger als seine Vorläufer, besonders als der stoffverwandte Lepel, steht er hinter diesen, Hesekiel ausgenommen, in Hinsicht seiner künstlerischen Durchbildung zurück. Er verfährt realistischer, aber auch roher und zwar weniger in der äufsern Form als vielmehr in der poetischen Ausdrucksweise. Von Strachwitz', Fontanes, Dahns und Blombergs verklärender Güte ist bei ihm wenig zu merken. Wo Hesekiel und F. von Köppen oft gar zu gleichmütig und geschwätzig in die Breite getappt sind, da ist er oft gar zu tollkühn und wortkarg bündigster Kürze nachgejagt. Sein „Antithesen-Lakonismus“ geht in Manier über.[2]) — Trotz aller Selbstherrlichkeit ist diesem kraftstrotzenden Poeten die ältere Generation, welche ihm die Wege ebnete, nicht aus dem Gedächtnis geschwunden. In rascher Rückschau hat er einmal ganz beiläufig, aber doch sehr treffend die hervorragendsten deutschen Balladendichter nach ihrem innern Zusammenhang und Wert aneinander gereiht.[3]) Ihn dünkt Platens episch-lyrische Poesie „sehr honett,

> Doch ohne Funkelfeuer, Kolorit.
> Bei Bürger, Strachwitz, Uhland, Dahn, Fontane,
> Wie scheint und schimmert die Balladenfahne!“

Und Strachwitz gerade zählt zu seinen Lieblingen im Kreise der deutschen Lyriker.

IV, 209 „Die letzten Bonden“ (1—8), 1895 V, 198 „König Hannes“ (1, 2), 1898 VIII, 180 „Edwys Krönungsmahl“ (modernisierte „Chevy-chase“-Strophe). — Nach R. M. Meyer, Litteraturgeschichte S. 930, sollen die „Gedichte“ (Göttingen 1897) von Börries von Münchhausen Einflüsse von Strachwitz und Fontane verraten. Auch in dieses Jüngsten „Balladen“ (Berlin 1901) und „Juda“ (Goslar 1901) sei „etwas zu viel Strachwitz“ („Das Herz von Douglas“ in der „Nation“ 1901).

[1]) Liliencrons „Sämtliche Werke“, Bd. 7, „Kampf und Spiele“, Bd. 1 der „Gesammelten Gedichte“, Berlin 1897: S. 58 „Wiebke Pogwisch“, S. 152 „Hartvich Reventlow“. Weiblich gereimt in den geradezahligen Versen: S. 18 „Die Kapelle zum finstern Stern“, S. 15 „König Abels Tod“ (Stoff von Lepels „Dänenbrüdern“), S. 22 „Herzog Kant der Erlauchte“.

[2]) Vgl. „Neue Lyrik (Schlufs)“. Von Karl Bleibtreu in M. G. Conrads realistischer Wochenschrift „Die Gesellschaft“, München 1885, I, 571 f. Daselbst wird kurz vorher in dem einleitenden Artikel S. 553 Alberta von Puttkammer als ein „weiblicher Graf Strachwitz“ gewürdigt.

[3]) „Verbannt“ in Liliencrons „Gesammelten Gedichten“ I, 106 Str. 19_{5-8}.

3. Stellung in der Litteraturgeschichte und Bedeutung für das grofse Publikum von heute und morgen.

Zweifellos hat Strachwitz die neuere deutsche episch-lyrische Poesie seit Uhland in ihrem Lauf bestimmt. Daher hat er mindestens als Balladendichter einen festen Platz in der Litteraturgeschichte zu beanspruchen. Er vermittelt zwischen E. Geibel und Th. Fontane. Von dem Geibel der vierziger Jahre ziehen sich zahlreiche Fäden zu dem Anfang des Jahrhunderts zurück, von dem Fontane der vierziger Jahre dringen bereits manche Strahlen in das Ende des Jahrhunderts vor. Zwischen beide gestellt, spiegelt Strachwitz — was den Geist seiner Dichtung betrifft — den Übergang der Romantik zum Realismus. Nur ist er im ganzen noch sozusagen mehr Geibel als Fontane. Jenem schliefst er sich vor allem in seiner patriotischen Kampf-Lyrik an, diesem geht er in der episch-lyrischen Dichtung voraus. Trotz mannigfacher Nachteile bietet sich seine Produktion dem Litterarhistoriker in gleichmäfsigerem Gusse dar als die seiner Nebenmänner. Auch verfügt sie trotz alledem und alledem über eine viel entschiedenere Färbung als die Geibelsche.

Nicht blofs ein Abschnitt der „Neuen Gedichte“, sondern im Grunde die ganze Strachwitzische Poesie ist „Den Männern“ zugeeignet. Sie verlangt eine laute, kräftige Recitation durch ein volles, sonores Organ. Der leidenschaftliche Lobredner des Ewig-Weiblichen mufs gerade in Anbetracht der Hauptmasse seiner erotischen Lyrik als der Verfechter und Verherrlicher des Ewig-Männlichen gelten. Ihm haftet immer etwas Tyrtäisches an. Besonders der junge Strachwitz steht dem jungen Geibel, den man überstrenge zum Backfisch-Poeten hat proklamieren wollen, in dieser Richtung schroff gegenüber, während der kernige, trotz aller Begeisterungsfähigkeit etwas berlinisch nüchterne Fontane den Boden der glühend sinnlichen „Frauen“-Dichtung kaum vorübergehend betreten hat. Alle drei Autoren, auch der Autor der „Männer und Helden“,[1]) reichen sich als gläubige Jünger des Grafen Platen die Hand.

---

[1]) Fontanes einziger Sonetten-Cyklus — im „Tunnel“ vorgetragen am 12. April 1846 (1—4) und am 16. April 1846 (5—10), bisher ungedruckt

Ein noch höheres Ansehen gewinnt Strachwitz natürlich für einen Litteraturforscher, der etwa wie August Kahlert, nur tieferbohrend und methodischer, eine Geschichte der schlesischen Dichtung schreiben wollte. Da ist er unter den Poeten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts der bemerkenswertesten einer. In dieser Gemeinschaft rangiert er am ungezwungensten zu einem gleichalterigen, gleichfalls früh erblichenen Standesgenossen, dem formvollendeten und gedankentiefen Verfasser revolutionär politischer Canzonen, Max Waldau, d. i. Georg Spiller von Hauenschild (1822—1855).[1] Von den schlesischen Lyrikern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts leuchtet nur ein einziger[2]) aus dem grofsen Haufen hervor, und dieser eine erinnert in seiner schwermutsvollen, weihevoll entsagenden Liebespoesie stark an Strachwitz' reife Terzinen-Erotik, Prinz Emil von Schönaich-Carolath. In den manchmal etwas Heinisierenden „Liedern an eine Verlorene" (Stuttgart 1881) und namentlich in den eigenartigeren „Dich-

aufser der von mir veröffentlichten „besseren Hälfte" in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 1899 No. 128 — ganz in weiblichen Reimen, in dem zweiten Teile der Form in der Reimverschlingung der Terzine abgefafst, formal also ganz Platens Vorbild entsprechend, war vorzugsweise seiner jungen Liebe gewidmet; in No. 5 (V. 1—4) klagte er mit echt Platenschem Unmut: „Zur Geltung kommt das klägliche Gelächter; Sei Bänkelsänger oder Farbenreiber, Sei Dorfschulmeister oder Eseltreiber, Sei was du willst, nichts gilt allein der Dichter". Fontane war auch, ehe er in den „Tunnel" eintrat, Mitglied eines Platen-Vereins gewesen. Doch haben sich z. B. Lepel und Dahn viel enger an jenen Meister des Sonetts in der Pflege der reinen, kunstvollen Form angeschlossen.

[1]) Über ihn handelt Gottschall in dem citierten Aufsatz in „Nord und Süd": „Ein vergessener Dichter." Vgl. auch desselben „Deutsche Nationallitteratur" (1891) III, 201. — Strachwitz und Waldau an die Seite treten nur noch Heinrich Hoffmann von Fallersleben und Friedrich von Sallet, beide der revolutionär politischen Dichtung ergeben, der eine naiv leichtlebig und keck witzig, der andere gedankenernst und scharf satirisch, jener als Dichter von Kinderliedern ausgezeichnet, dieser vielleicht am bekanntesten durch sein „Laien-Evangelium" (Breslau 1840); endlich Eichendorff und August Kopisch, letzterer besonders begabt für die originelle Schilderung zart und grob humoristisch erfafster „Kleiner Geister". Holtei, als Lyriker vor allem Dialektdichter, kommt hier jedenfalls nicht in Betracht.

[2]) Sonst sind von schlesischen, neueren Lyrikern noch namhaft zu machen: Adalberta von Puttkammer, Max Kalbeck und Paul Barsch.

tungen" (Stuttgart 1883)[1]) hat dieser gewaltige Byronianer, vollsinnlich und tiefsinnig, weit umwandelnd in der Welt und doch gut deutsch, die Stimmung des Cyklus „Venedig" selbständig fortgesetzt. In seinen Liedern entspinnt er hoheitsvolle, düster flammende Träumereien über den Scherben seines jungen Liebesglückes; es ist ein Schmerz, der beständig in ein Excelsior mündet, in die Hoffnung auf einen ewigen Lenz. In dieser Betonung des Ewigen, des ewigen Leides auf Erden und des ewigen Himmelsfriedens liegt der wesentlichste Unterschied zwischen seiner Liebeslyrik und der letzten Strachwitzischen.[2])

Auch in diesem Falle schlingt sich also von Strachwitz ein leichtes Band in die Gegenwart hinüber.

Und so erscheint seine Poesie auf der einen Seite ganz modern, auf der andern Seite etwas veraltet. Als einen Vorboten der neuen Lyriker, die seit Geibels Tod (1884) in die Höhe kamen, kann ihn seine sinnlich volle und reiche Sprache und seine gegenständliche, unerschrocken zugreifende Darstellungskunst stempeln. Sein „Venedig" zumal — auch durch den darin leise hervortretenden Hang zum Visionären — entspricht zweifellos in der Hauptsache den Bestrebungen eines Liliencron und Gustav Falke. Seinem Individualismus huldigt das junge Geschlecht.[3]) Sein brausender Sturm und

---

[1]) Vgl. in den „Dichtungen", 4. Aufl. Leipzig 1898, S. 275 „Bitte", S. 278 „Hinüber", S. 243 „Desdemona".

[2]) Erst Schönaich hat, wenn man ein Wort Hebbels („Tagebücher" I, 242, 25. März 1841) auf ihn anwendet, „eine höchste Aufgabe der Poesie" erfüllt: er hat „durch den Todesgedanken den goldenen Faden des Lebens" gezogen. Vgl. meine Würdigung von Schönaichs „Dichtungen" in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 1899 No. 210.

[3]) Der Verfasser des „Rembrandt als Erzieher" (S. 3) sieht in dem Individualismus die Zukunft Deutschlands, überhaupt alles welt- und selbstbeglückende Heil. Ein Künstler wie Hermann Bahr (vgl. z. B. „Renaissance", Berlin 1897), mit ihm ein grofser Teil der modernen, freilich überwiegend journalistischen Kritik sucht Kunstwerke von ausgesprochen subjektivem Standpunkte aus zu erfassen. H. v. Treitschke eifert gegen den Mifsbrauch des Ausspruchs „sine ira et studio" („Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert" V S. III); der Individualismus ist selbst in die wissenschaftliche Forschung eingedrungen (H. v. Treitschke, Herman Grimm, Ernst Häckel u. a.).

Drang,[1]) sein männlicher Freimut und Stolz, seine Herzensglut und seine himmelhoch jauchzende Begeisterung für des Lebens Macht und Schönheit zünden heute noch in dem gleichen Mafse wie ehedem.[2]) Die gegenwärtig waltende Gefühlsrichtung nimmt weniger an seiner Rhetorik als an seinen romantisch mittelalterlichen Tendenzen Anstofs. Als ein neuer Taillefer sprengt er auf schäumendem Schlachtrosse einher. Der sporen- und schwertklirrende Ritter beginnt aber einer Zeit der Eisenbahnen, der Naturwissenschaften und Socialreformen unverständlich oder doch unbequem zu werden. „Was will man uns bemittelaltern?" so fragten schon vor mehr als fünfzig Jahren selbst Strachwitz' nächste litterarische Freunde und Standesgenossen.[3]) Seine Mahnung, Germania möge sich vor Gott demütigen, will dem herrschenden aufgeklärten Liberalismus unserer Tage wenig behagen. Man kann es ihm übel anrechnen, dafs seine Stammesart nicht wie bei dem Schwaben Uhland, bei dem Ungarn Lenau, bei dem Böhmen Hartmann, bei der Westfälin Droste-Hülshoff, bei dem Märker Fontane, neuerdings wie bei seinem Landsmann, dem Dramatiker G. Hauptmann unmittelbar in seiner Dichtung zum Ausdruck gelangt. Endlich ist selbst sein „Nordland" bei der Hinkehr des letzten Jahrzehnts zu phantastischen Märchenspielen und my-

[1]) Die lange Kunde seiner „Trunkenheiten" (S. 371[s] V. 3) klingt jetzt ganz „modern", wo ein Richard Dehmel in „Weib und Welt", Berlin 1896, von Wirklichkeiten, Einsamkeiten, Dunkelheiten, Sehnsüchten mit Vorliebe redet.

[2]) Der Recensent des „Deutschen Dichterheims" XVII S. 555 behauptet sogar: „Überall, wo der Geist der Dichtung geschäftig ist, leben Strachwitzsche Verse. Ein feines Ohr hört sie deutlich aus der modernen Lyrik heraus."

[3]) W. v. Loos, der Strachwitz' Muse als „eine vollbusige, hochaufgeschürzte Dame, eine Jägerin Atalante, im Bärenfell durch kühlen Bergwald streifend" am 1. Januar 1844 geistvoll zeichnete, gelangte zu der obigen Bemerkung auf Umwegen wie: „Wohl mag ihr Jagdruf etwas laut sein, für den Salon und die Taille ein Greuel den Berliner Modisten, wohl jagt sie mitunter einen ganzen Tag und bringt kaum eines Hasen Wolle heim — aber Grazie ist und Leben und Lust und Adel in der Figur! Freilich, was sollen wir heut' mit solchen Gestalten und Thaten! Wir, die wir die weite Ebene lichten und rationell kultivieren, die wir gar keine Jagdgerechtigkeit mehr dulden wollen — was können wir schön finden an solchen zottigen, bärenhäutigen Erscheinungen?"

stischen Traumgespinsten nicht mehr wie vor fünfzig oder sechzig Jahren[1]) als „aktuell" zu bezeichnen.

Trotz der gegenwärtig herrschenden, gemein materialistischen und zugleich krankhaft raffinierten und verweichlichten Zeitströmung, die neuerdings indessen von dem leisen Morgenrote quellender Lebensfreude und reicher Zukunftsideale erhellt wird, besitzt Strachwitz jedenfalls seinen Anhang. Zu ihm halten nicht blofs der „Tunnel" von heute[2]) und einige, wenige, weit verstreute Männer der Feder. Seine gesammelten „Gedichte" mit dem einleitenden „Lebensbild" von Karl Weinhold haben zu Anfang der neunziger Jahre eine neue Auflage benötigt. Die bequem zugängliche Leipziger Reclam-Bibliothek sorgt seit 1878 für die Verbreitung der Strachwitzischen Poesie in die weitesten Schichten des Volkes, und noch früher haben Anthologien deutscher Lyrik[3]) wenigstens einzelne Strach-

---

[1]) Gottschall wufste sogar schon 1854 „die gemachte altdeutsche Simplicität" des „Nordlandes" zu tadeln: „Diese Form steht einmal unserer Zeit nicht zu Gesicht, so viel dilettantische Verehrer sie besitzen mag." Thatsächlich war damals Skandinavien in Mode. Welchen charakteristischen Aufwand von Anzeigen trieb die „Zeitung für die elegante Welt", um Theodor Mügges „Nordland-Fahrt" anzukündigen, seine „glückliche" Heimkehr zu berichten und für seine „Skizzen aus dem Norden", 2 Bde., Hannover 1844, Propaganda zu machen! Vgl. Jahrgang 1843 II, No. 28 S. 690, No. 50 S. 1125; 1844 I, No. 11 S. 176, No. 25 S. 187. Es erschienen von Eduard Boas „Sprüche und Lieder eines nordischen Braminen", Leipzig 1842, „In Skandinavien. Nordlichter", Leipzig 1845 (Reisebeschreibung), Wederkops früher citierte „Bilder aus dem Norden" (1844, 45), „Auf nach dem Norden!" Sieben Gesänge von Eginhard (vgl. Menzels „Litteraturblatt" 1844 No. 117, 1845 No. 19). Die Masse der kleineren Reiseberichte in Zeitschriften und Zeitungen („Morgenblatt", „Magazin", „Ausland") sind kaum zu übersehen. Der Reisebeschreibung und den episch-lyrischen Gedichten folgten, wie erwähnt, die gröfseren Nordland-Epen.

[2]) Auch der gegenwärtige „Tunnel" zählt „Götz von Berlichingen" zu den bedeutendsten Vertretern seiner ehemaligen Blütezeit. Eine Broschüre „Das Tunnel-Stiftungsfest am 3. Dezember 1883. Als Manuskript gedruckt" [Berlin 1883] nennt Strachwitz mit freudigem Stolz: es stellt ihn zwischen Geibel und H. v. Mühler.

[3]) Aufser in die citierten Anthologien von Goedeke, Hub, Schlönbach, Stern, Busse, Oppeln-Bronikowski, O. F. Gruppe („Der deutsche Dichterwald", 3 Bde., Berlin 1849), Fontane („Deutsches Dichteralbum", 3. Aufl. Berlin 1852), Gottschall („Blütenkranz neuer deutscher Dichtung", Breslau 1856), ferner von Maximilian Bern („Deutsche Lyrik", Leipzig bei Reclam, No. 951—55), Adolf Bartels („Aus tiefster Seele", Lahr [1896]), Theodor von Sosnosky

witzische Paradestücke dem grofsen Publikum vorgeführt. Der Dichter wird nicht allein von seinen Standesgenossen, speziell von dem schlesischen Adel auf den Schild gehoben.[1]) Es ist freilich nicht zu leugnen, dafs kein einziges seiner Gedichte im Gegensatz zu der Lyrik Goethes, Uhlands, Eichendorffs, Heines Volkslied geworden ist.[2]) „Der Gegensatz der Stände ist in Uhland ausgeglichen: darum ist er in so ausnehmender Weise populär".[3]) Strachwitz hat einen solchen Ausgleich zwar nicht gescheut, aber auch nicht gesucht. Gerade seine letzte, reifste und originellste Dichtung ist „Kaviar fürs Volk". Die Menge wird durch seine aristokratische Erscheinung — gerade so ergeht es dem Grafen Platen — in ihrem selbstgefälligen Behagen gestört; mehr als pflichtschuldigen Respekt vermag sie diesem zornigen Bekämpfer des Philisteriums nicht entgegenzubringen. Dafs die Urteile der Kritiker über seine Produktion bisweilen ziemlich auffallend divergierten,[4]) liegt teils an der

(„Die deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts", Stuttgart 1901) u. s. w. sind Strachwitzische Gedichte auch in poetische Sammelbücher von und für Damen eingedrungen: z. B. in die „Dichtergrüfse" (Leipzig) von Elise Polko und in Theodor Colshorns „Des Mägdleins Dichterwald", 6. Aufl. Hannover 1871. Finden sich in jener Sammlung — biographisch-kritische Bemerkungen von Heinrich von Wedell (S. 605), die für den Dichter nur ausgemachtes Lob übrig haben — S. 180 „Meeresabend", S. 218 „Wie gerne dir zu Füfsen", so ist in dieser merkwürdigerweise gar S. 129 „Die Jagd des Moguls" abgedruckt worden.

[1]) Herbst behauptet 1878 das Gegenteil, freilich mit dem Zusatz: „Aber er lebt..."

[2]) Die „Kölnische Zeitung" versteigt sich 1864 zu der Erklärung, dafs Strachwitz' „Germania" „sehr bekannt und fast volkstümlich" geworden sei. Fontane sucht den Umstand, dafs das „Herz von Douglas" „so wenig volkstümlich" werden konnte, auf die schlimme „Anthologie-Fabrikations-Methode" zu schieben („Von Zwanzig bis Dreifsig" S. 290).

[3]) Fr. Th. Vischers „Kritische Gänge" IV, 153.

[4]) Besonders der junge Goedeke, dann aber auch Kurz zogen gegen Strachwitz zu Felde; letzterer wurde von dem gottseligen Fr. v. Schmidt plump salbadernd zurückgewiesen, worauf Fränkel wiederum Schmidt wegen seiner groben „Tendenzmacherei" abfertigte. Hingegen wurde der Dichter von dem schönrednerischen Hub als „genialer Lyriker und Kleinepiker" gefeiert. Der nicht minder bombastische Hirsch pries ihn noch überschwänglicher als „ein Genie", als „einen Dichter ersten Ranges, dessen Gedichte wie die des jungen Goethe durch die welterschütternde Macht elementarer Dichterkraft" auf „titanischer Höhe" stehen etc.

Einseitigkeit ihrer, teils an der „Eintönigkeit“ [1]) seiner Begabung. Eine Reihe von Vorzügen haben jedoch alle bei ihm von jeher anerkannt. Selbst der mifsgünstigste Griesgram wagte nicht seinen Beruf zum Künstler anzuzweifeln. Auch ist er nachweisbar von Jahr zu Jahr in der Achtung der „Gelehrtenrepublik“ gestiegen. Poetiker, Philologen, Litterarhistoriker (Beyer,[2]) Heyne, Minor u. s. w.) haben sich mit seinen Versen beschäftigt. Er wird recitiert und komponiert. Und seine Weise wurde und wird nicht blofs nachgeahmt — sie ist neuerdings sogar parodiert worden.[3]) Allgemein erachtet man seinen frühen Tod, wie A. Stern 1871 betont, als einen „grofsen Verlust für die deutsche Dichtung“. Sein „früher, nicht genug zu beklagender Tod“ war, wie Th. Fontane ungefähr 20 Jahre vorher das „Vorwort“ seines „Deutschen Dichteralbums“ verhallen liefs, „das Erlöschen eines Sterns, der bestimmt schien, neben Ludwig Uhland zu glänzen“.

Strachwitz gehört nicht zu den „verkannten Genies“. Das Vaterland hat über seine „Männerworte“ gerichtet, wie er es wünschte: „Der Mann hat deutsch gedichtet“ (S. 163 Str. $6_{7,8}$).[4]) Er verstand, wenn auch nicht am besten, so doch als der Besten einer „des germanischen Wortes Weisen“ [5]);

---

[1]) Diesen Begriff hat des nähern trefflich Wilh. Müller erörtert in einer Recension der „Lieder“ von Schmidt von Lübeck: „Vermischte Schriften“ IV, 180 f.

[2]) Beyer hat nicht blofs in seiner theoretischen „Deutschen Poetik“, sondern auch in ihrem Supplement, der allerdings recht sonderbaren „Technik der Dichtkunst“, Stuttgart 1884, der Strachwitzischen Poesie ein paar „Aufgaben“ entnommen: S. 84 Aufgabe 3: „Vierzeilige neue Nibelungenstrophe mit Cäsurreim und Anapästen“: „Den Sorglosen“; S. 87 Aufgabe 3: „Ganz gereimte neue Nibelungenverse mit freier Anwendung des Anapästs“: „Ein Spiegel von bösem Schimmer“.

[3]) Vgl. „Das teutsche Dichterrofs in allen Gangarten vorgeritten“ von Hanns von Gumpenberg, München 1901, S. 27 „König Donalds Zunge. Nach Moritz Graf Strachwitz“.

[4]) Hatte doch ein Goethe bekannt: „Ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah Deutsch zu schreiben“ (29. venetianisches Epigramm).

[5]) „Sprache“ in Platens „Werken“ I, 296. — Das Ausland ehrte den Dichter freilich — man wird sich in der Erinnerung an die deutschen Geistesheroen Klopstock und Schiller nicht darüber wundern — besser als sein Vaterland. Seinem Tode folgte ein schöner schwedischer Nachruf, von B. v. Lepel

obendrein hegte er eine echt germanische Gesinnung. Dort steht er hinter Platen nicht zurück, hier ist er selbstverständlich einem Heine weit überlegen. Mit seiner nationalen Kunst verbindet sich der reine Hauch seines erwachenden und weckenden, mutigen und ermutigenden Mannesstrebens. Als ein Junger sprach er beherzt zu den Jungen:

„Meine Fahne ist die Jugend!" (S. 172 Str. 6_{12}).[1])

Dieses Wort wird von der deutschen Jugend nicht überhört und wohl auch niemals ganz überhört werden.[2]) Sie wird sich auch in Zukunft, unbekümmert um Schlagworte und Parteien, Richtungen und Schulen, um die dekadente Versumpfung und konstruierte Übermenschen-Weisheit der Verbildeten und Überbildeten, so lange sie noch an einer ritterlichen und thatkräftigen Vergangenheit Freude zu empfinden vermag, an Strachwitz' ehernen Heldenbildern aufrichten. König Helge und Graf Douglas, die Männer des Schwertes und der Treue, werden seinen Namen durch helle und dunkle Zeiten tragen. In diesen Gestalten lebt der edle, kraftvolle Schwung eines jungen Herzens ungebrochen fort.

---

in dem „Tunnel" am 30. Januar 1848 vorgetragen, und eine Zeitung in Philadelphia würdigte seine Verdienste noch 1885, als seine Gebeine von Wien nach Peterwitz gebracht wurden. — Anläfslich des 13. Dezembers 1897, der 50jährigen Wiederkehr seines Todestages, erschienen jedoch in dem „Deutschen Dichterheim", Wien 1897, 1898, zu seinem Preise drei Sonette (XVII, 557) und Stanzen (von Otto Michaeli: XVIII, 54), in dem „Hamburger Fremdenblatt" ein Gedicht von Heinrich Zeise („Graf Moritz Strachwitz").

[1]) H. Kurz hat ihn „den wahrhaften Repräsentanten der deutschen Jugend" gescholten. Dazu hat Schmidt treffend bemerkt: das sei eher ein Lob als ein Vorwurf.

[2]) Für sie trifft des skeptischen W. v. Loos Befürchtung (1. Januar 1844) keineswegs zu: „Die wir zu Hunderten uns erst zum Sein associieren, kräftigt nicht der gewaltige Anblick der Einzel-Mannheit — uns Städtemüden, denen der Tiergarten mehr Berliner als Busen zeigt, rauscht nicht das graudunkle Geflüster des tiefen Waldes traut in das Ohr — uns Vernüchterten blitzt es nicht ahnend durch den Sinn beim Anblick einfältig-gläubiger Stärke, dafs der Mensch mehr sei als Abstraktion, materieller Fortschritt und Fortpflanzung!"

V.

Anhang.

Chronologisches und Textkritisches, Ungedrucktes.

1. Chronologisches und Vorbemerkungen zur Textkritik.

Die frühesten Juvenilia des Dichters — „Arthurs Tafelrunde", das Rittersaal-Poem etc.[1]) — stammen aus dem Anfang der dreifsiger Jahre. Sie sind gleich andern aus späterer Zeit wie „Die Meereswoge" und „Der See Melar"[2]) allem Anschein nach verloren gegangen. Strachwitz' eigentlich schöpferische und fruchtbare Thätigkeit umfafst, rund gerechnet, ein Decennium: 1837—1847. Dieses Decennium wird zunächst durch die Er scheinungszeit der „Lieder" halbiert. Die zweite Hälfte des Jahrzehnts gehört den „Gedichten" und kann in drei Gruppen zerlegt werden.

I. 1837—1842. „Lieder eines Erwachenden." Zu ihnen müssen auch die „Jugenddichtungen" gestellt werden: diese unterscheiden sich von jenen weniger durch poetische Unklarheit und formale Unsicherheit als durch den äufseren Umstand, dafs sie von dem Autor selbst dem grofsen Publikum vorenthalten wurden.[3])

---

[1]) Vgl. das „Biographische Denkmal" und L. B. S. 6.

[2]) In dem „Biographischen Denkmal" citiert. Möglicherweise sind unter diesen beiden Titeln nur Gedichte zu verstehen, die mit neuer Überschrift oder auch zugleich in neuer Bearbeitung dem „Nordland" zugeteilt wurden.

[3]) Hub („Deutschlands Balladen- und Romanzendichter") bemerkt: „Kurz nach seiner Mutter Ableben entstanden die ersten „Lieder eines Erwachenden". Dieser Satz folgt aber wohl lediglich im Hinblick auf eine vorangehende, prunkvolle Tirade. Nach Weinhold (L. B. S. 23) reichen „manche" Poeme des „Erwachenden" in seine Glatzer Schulzeit zurück Dagegen erklärt das „Biographische Denkmal", es seien „schon im ersten Jahre seines Aufenthaltes in Schweidnitz einige" von jenen Gedichten konzipiert worden.

II. 1842—1847. „Neue Gedichte" und Nachlafs „Aus reiferer Zeit".
  a. **Winter 1842 bis Frühjahr 1844.** „Tunnel"-Poesie, vorzugsweise Balladen.
  b. **Frühjahr 1844 bis August 1847.** Subjektive Dichtung, insbesondere „Den Männern" und „Den Frauen" gewidmet.
  c. **August 1847 bis Dezember 1847.** Nachgelassene elegische Liebeslyrik.

Die Entstehungszeit der einzelnen Gedichte läfst sich nur ausnahmsweise („Christkind in der Fremde") auf den Tag genau fixieren. Oft fehlen alle festen Anhaltspunkte innerer und äufserer Art. Einigermafsen ausreichende Einsicht im ganzen läfst sich mit Hilfe der „Tunnel"-Protokolle allein in die Chronologie von Strachwitz' episch-lyrischer Poesie gewinnen. Aus diesen Papieren wird vollends offenbar, was bereits von vornherein vermutet werden durfte: „Nordland" und die „Romanzen und Historien" traten nicht hinter-, sondern nebeneinander oder — richtiger — in buntem Wechsel ans Licht. Schon vor der Reise nach Norwegen und Schweden hat der Dichter einige Stücke des ersteren Cyklus ausgeführt; von den andern liegt mindestens die letzte Redaktion hinter seiner Heimkehr. In zweiter Linie wird es durch die Reihenfolge, in welcher Strachwitz seine Gedichte in dem „Tunnel" vorgetragen hat, zu vollendeter Gewifsheit gebracht, dafs er seine Werke nicht im Hinblick auf ihre zeitliche Entstehung anordnete. — Aus den „Tunnel"-Protokollen wird ferner nicht blofs die erste Existenz einer Reihe von seinen Dichtungen konstatiert. Vielmehr wird man auch gröfstenteils annehmen können, dafs ihre Konzeption oder doch wenigstens ihre dazumal letzte handschriftliche Formulierung analog den überlieferten Vortragsterminen erfolgte. Für die präzisere Datierung einiger Balladen („Die Jagd des Moguls", „Das Herz von Douglas") kommen obendrein zeitlich bindende Anregungsmomente in Betracht. — Strachwitz' „Tunnel"-Epoche schlofs auffallend mit zwei Übersetzungen ab: zweifellos hatte er zu jener Frist nichts Fertiges mehr aus dem eigenen „nötigen Vorrat" zur Hand. In der Zeit vom Frühjahr 1844 bis August 1847 produzierte er nur noch fünf episch-lyrische Dichtungen.

Etwas dankbarer und ungleich interessanter als das Thema der Chronologie erweist sich bei Strachwitz die textkritische Forschung.

Zur Textkritik war handschriftliches und gedrucktes Material zu vergleichen. Beides war mit Vorsicht zu benutzen. Da die Gedichtmanuskripte des „Tunnels" von der Feder eines Lohnschreibers herrühren, so konnten sich in diese oberflächlichen Überlieferungen mancherlei Unrichtigkeiten einschleichen. Indessen waren diese kleinen Irrtümer, die meist Interpunktion und Orthographie betreffen, leicht als solche zu erkennen und natürlich nicht weiter zu beachten. Besonders aber mufste der **Text der Weinholdischen Ausgabe** selbst revidiert werden. Der Herausgeber behauptet auf S. 42 des „Lebensbildes", dafs seiner Edition der erste Druck der „Lieder eines Erwachenden" und der „Neuen Gedichte" zu Grunde gelegt worden sei, „wobei eine Zahl seit einiger Zeit fortgeschleppter störender Druckfehler

und willkürlicher Änderungen beseitigt wurden". Zahlreiche Druckfehler, die bereits in diesen ersten Auflagen stehen, sind nunmehr allerdings vermieden; andere haben sich indessen eingefunden; endlich fehlt es auch nicht an zweifelhaften Neuerungen und groben Schlimmbesserungen. Besonders stechen unbefugt vorgenommene Synkopen, Apokopen etc. hervor, die den Rhythmus regulieren sollen. Apostrophe sind beliebig fortgefallen: diese Nachlässigkeit kann leicht zu schiefer Text-Interpretation verleiten. Mehrsilbige Ausdrücke sind nach Lust und Laune geschieden, einsilbige oder mehrsilbige zusammengeschmolzen, neue einzelne Buchstaben, Silben, Wörter statt der überlieferten eingeführt worden. Verwechselungen haben den Reim bisweilen total zerstört. Mit der Interpunktion und vor allem mit der Orthographie wurde nicht minder gewaltsam verfahren. Letztere widerspricht sich selber. Jedenfalls hat Weinhold die Korrektur der beiden letzten „Gesamtausgaben" andern Händen anvertraut.

Der Text der Weinholdischen Ausgabe wird im folgenden berichtigt werden nach

1) L. Abkürzung für:
[Titelblatt] Lieder eines Erwachenden. | Von | Moritz Graf Strachwitz. | [Motto] Breslau, | Verlag von Joh. Urban Kern. | 1842.

2) N. Abkürzung für:
[Titelblatt] Neue Gedichte | von | Moritz Grafen Strachwitz. | [Motto] Breslau. | Verlag von Eduard Trewendt. | 1848.

3) G. Abkürzung für:
[Titelblatt] Gedichte | von | Moritz Graf Strachwitz. | Gesamtausgabe. | [1]) 4. Auflage. | Breslau, | Verlag von Eduard Trewendt | 1858. [Titelblatt S. 1] Lieder eines Erwachenden. | 6. Auflage. [Titelblatt S. 161] Neue Gedichte. | 5. Auflage.

Abweichungen von L. etc., die nicht offenbar als Druckfehler anzusehen sind, werden angemerkt werden. Dagegen sind Interpunktion und Ortho-

[1]) Diese „Gesamtausgabe" ist in der Hauptsache nur für den Cyklus „Venedig" zur Vergleichung heranzuziehen, der darin zum erstenmal an die Öffentlichkeit getreten ist. Kritischen Zwecken können die „Jugenddichtungen" der 4. Auflage bloſs zum Notbehelf dienen, da diese gröſstenteils schon in der 2. Auflage der „Lieder eines Erwachenden" — mir nicht zugänglich — abgedruckt worden sind (L. B. S. 43). — Andere Abkürzungen werden verwendet: *Tg* = „Tunnel"-Abschriften der Gedichte, *Tp* = „Tunnel"-Protokolle im Original, *Tz* = „Tunnel"-Zensuren nach den Protokollen. *Z*, resp. *A* = Zeitung oder Almanach, die an einer bestimmten Stelle kurz vorher genannt worden sind. Ein einem Strachwitz-Vers vorgestelltes Tg oder N oder Z oder A oder eine Kombination dieser Zeichen gilt auch für die nächstfolgenden Varianten, bis diesen ein anderer Hinweis mitgegeben wird. — Um jeder Unklarheit vorzubeugen, wird bei der Wiedergabe gewisser Varianten das Wort, welches dem einzelnen vertauschten Worte vorangeht oder ihm nachfolgt, beziehungsweise das vorangehende und nachfolgende, in eckigen Klammern beigefügt werden.

graphie dieser älteren Ausgabe, ebenso anderer Drucke und der Handschriften nur ausnahmsweise berücksichtigt worden: hauptsächlich dann, wenn sie für das Verständnis des Textes wesentlich in Frage kommen. Bei der Wiedergabe der Varianten und ungedruckten Gedichte wird indessen die alte Rechtschreibung, ebenso die Interpunktion, wo nicht greifbar ein Versehen obwaltet, allemal beibehalten.[1])

Die Abteilung „Textkritisches" ist so weit als möglich dergestalt angelegt, dafs an die Seitenzahl des einzelnen Gedichtes zunächst die zugehörige Überschrift angereiht wird. Dann werden die Drucke in Zeitschriften oder Almanachen und in einer der Sammlungen L., N., G. verzeichnet. Darauf wird die Entstehungszeit oder wenigstens der Vorlesungstermin im „Tunnel", sowie das Datum des vorangehenden Recitationstages angezeigt. Weiterhin werden nebeneinander die Varianten der „Tunnel"-Abschrift, der Zeitungen oder Almanache und der vorliegenden Weinholdischen Ausgabe geboten. Endlich wird in 40 Fällen die betreffende „Tunnel"-Zensur mitgeteilt.

Oft kann freilich nur eine hypothetische Bemerkung, auf die Chronologie bezüglich, und oft nur eine einzelne Druckabweichung gegeben werden. Ebenso häufig sind sogar Aufschlüsse dieser und jener Art nicht aufzutreiben.[2]) Die dürftigsten und spärlichsten Bemerkungen gestatten die „Lieder" und andere Jugenddichtungen. So kann gegenwärtig besonders aus Mangel an einem ergiebigen handschriftlichen Material eine kritische Ausgabe der Strachwitzischen Gedichte nur provisorisch vorbereitet werden.

2. Textkritisches.

I. „Lieder eines Erwachenden."[3])

S. 47. „Prolog. 1842." L. S. 3. Eine Datierung ist in L. nicht vorhanden; doch ist sie jedenfalls zutreffend.

S. 49. „**Vermischte Gedichte.**" L. S. 5.

S. 50. „Mir ist auf Erden wenig quer gegangen." L. S. 6. — Wie der Prolog wohl erst 1842 gedichtet. Str. 3_3: Liebespilger .

S. 51. „Feierlicher Protest." L. S. 7. — Str. 13_2: [Mir] Hand und Herz .

S. 56. „Ein wildes Lied." L. S. 12. — Frühestens im Sommer 1841 verfafst, ebenso

S. 60. „Hymnus an den Zorn." L. S. 16.

S. 62. „Probe aus einer Tragödie: König Kodrus." L. S. 18. Gegenstrophe a (L. S. 19). V. 13: Weheruf, .

[1]) Ergänzende Satzzeichen, die ich aus eigener Initiative in die Varianten oder ungedruckten Gedichte einrücke, schliefse ich in runde Klammern. Eigenmächtig von mir (Tg) hinzugefügte Apostrophe hebe ich nicht hervor.

[2]) Ich verzichte darauf, Gedichte anzuführen, bei denen nur die entsprechende Seitenzahl in den älteren Ausgaben zu notieren wäre.

[3]) Genauere Datierung: vgl. oben S. 3.

S. 66. „**Ein Wort für den Zweikampf.**" L. S. 22. Wohl frühestens Ostern 1841 gedichtet. Str. 2_4: zornige .

S. 67. „**Ein Gesicht.**" L. S. 23. — 1840 (vgl. L. B. S. 7, 11) .

S. 69. „**Lebensansicht.**" In dem „Musen-Almanach der Universität Breslau auf 1843. Herausgegeben von Dr. Freytag." Breslau [1842] S. 73. L. S. 25.

S. 71. „**Streitlust.**" L. S. 28. — Frühestens im Sommer 1841 entstanden, ebenso vielleicht

S. 76. „**Noch ein Reiterlied.**" L. S. 34.

S. 78. „**Aurea mediocritas.**" L. S. 36. — Falls der Dichter Passows Briefe gelesen hat, frühestens im Sommer 1839 gedichtet. Str. 1_4: gesehnt. .

S. 80. „**An Platens Schatten.**" L. S. 39. — Wohl aus Strachwitz' Schulzeit.

S. 82. „**Keine Sinecure.**" In Freytags erwähntem A. S. 74. L. S. 41. Wahrscheinlich frühestens im Sommer 1841 konzipiert.

S. 85. „**Romanzen und Märchen.**" L. S. 43. Die ersten sind frühestens 1838 entstanden.

S. 86. „**Der Schacher und das Memmentum.**" L. S. 44. — Str. 2_3: [es] der .

„**Romanzen.**"

S. 90. „**Rolands Schwanenlied.**" L. S. 49. — Erste Gestaltung als „Rolands Grablied" in den handschriftlichen „Knospen" aus Strachwitz' Schweidnitzer Schulzeit (L. B. S. 16).

S. 92. „**Richard Löwenherz' Tod.**" L. S. 52. — Erste Gestaltung als „Löwenherz' Schwanenlied" in den „Knospen" wie das vorige Gedicht und aus derselben Zeit.

S. 96. „**Das Elfenrofs.**" L. S. 58. – Str. 10_4: Keucht' .

S. 99. „**Ballgeschichte.**" L. S. 61. — Str. 3_2: gar [ungelind]. Str. 4_2: verliebt — titulieren. .

S. 101. „**Wie der Junkherr Ebbelin die Nürnberger foppen thät.**" L. S. 63. — Str. 12_2: Hinsprang . Str. 15_3: Dafs .

S. 104. „**Gute Jagd.**" L. S. 67. — Str. 31_2: Willkomm' (,) .

S. 108. „**Ein Märchen.**" L. S. 71. — Str. 13_4: Aventür'. .

S. 113. „**Ein Dutzend Liebeslieder.**" L. S. 77.

S. 115. 1. „**Schon wieder ein beblümtes Blatt.**" L. S. 78: klein gedruckt (als ein Motto).

S. 117. 3. „**Du wunderschöne Schlanke.**" L. S. 80. Str. 3_2: Klange [zu] .

S. 127. 9. „**Ich wollt', ich wäre ein Dichter.**" In Freytags A. als „Liebeslied" S. 76. L. S. 89. — Str. 1_1: wär' . Str. 3_2: wär' .

S. 128. 10. „**Spiegelbilder.**" I. L. S. 90. — Str. 3_3: sieht . Str. 3_4: finstres . .

S. 135. „**Reime aus Süden und Osten.**" L. S. 95.

S. 136. „**Fort, Nebelbilder ihr, aus finstrem Norden**", L. S 96. — V. 6: Florentinerstanzen; V. 7: Satt [will].

S. 137. „An Flordespina." L. S. 97. — Str. 4_4: geründet; .
S. 139. „Terzinen." 1. L. S. 99. — Str. 4_1: Richardett', der Tolle, .
S. 142. 4. L. S. 102. — Str. 9_3: in süſsem .
S. 144. „Sonette." 1. L. S. 104.
S. 148. 5. L. S. 108. — Str. 2_3: eisig kaltem .
S. 153. 10. L. S. 113. — Vor Ostern 1841 gedichtet.
S. 157. „Ghaselen." 1. L. S. 117.
S. 159. 4. L. S. 119. — V. 5: meine Liebesschmerzen .

II. „Neue Gedichte." [1])

S. 163. „Prolog 1847." N. S. V. Das Datum ist in N. nicht vorhanden; doch ist es unzweifelhaft richtig angegeben.

S. 165. „Den Männern." N. S. 1.

S. 167. „Mich freut's." N. S. 3. Str. 2_4 in .

S. 169. „Deutsche Hiebe." „Zeitung für die elegante Welt" (Redaktion: Heinrich Laube). Leipzig 5. IV. 1843 No. 14. S. 330. — N. S. 7. — Tp: 1. I. 43—5. II. 43. — Tg, Str. 2_1: stählerne Knäuel (,) Z: stählerne Knäul Tg, Z Str. 3_6: [Die] wälschen Str. 3_7: O [Vaterland,] lieb Str. 4_1: O [Vaterland, lieb]. Tg, Str. 4_2: Fremden Str. 4_3: Wälschen. — Tz: Gut.

S. 171. „Unmut." N. S. 10. — Falls Strachwitz wirklich nach seinem Fortgang aus Berlin, wie Fontane in „Von Zwanzig bis Dreiſsig" S. 286 behauptet, mit dem „Tunnel" in brieflichem Verkehr blieb und „Neues mit einer gewissen Regelmäſsigkeit einschickte", [2]) so ist dieses Gedicht (vgl. oben S. 142 Anmerk. 2) vielleicht bereits Mitte April 1844 entstanden. — Str. 1_1: so [schwer] .

S. 172. „An die Zarten." N. S. 12. — Sicher nach 1843 entstanden: Str. 3_{10} nimmt wahrscheinlich auf „Sonst und jetzt" Bezug.

S. 178. „Mein Leben für ein Lied!" N. S. 23. — Tp: 11. XII. 1842 (1. Vorlesung im T.). — Tg, Str. 1_1: Gern blättr' ich freudig [kreuz] Tg, N. Str. 1_3: [oft] vorher Tg, Str. 1_7 rief: Str. 2_1: gar manche [Zeit] Str. 2_3: [mich] lebendig Str. 2_5: [bis] auf Str. 2_6: [Stahl] verluppt Str. 4_2: [in] seiner Str. 4_4: Hinbrausten Str. 4_7: letzter [Macht,] Str. 5_4: darauf. — Str. 5 ist in Tg kreuzweis durchstrichen. — Tz: Sehr gut.

S. 180. Sehnsucht nach Milde." N. S. 26. — Tp: 3. IX. 1843—15. X. 1843. — Tg: „Ode" fehlt. Str. 1_2: durch N. Str. 1_3: süſsaufathmende

[1]) Genauere Datierung: vgl. oben S. 3.

[2]) Thatsächlich hat der „Tunnel" die Vorlesung eines Briefes und ‚mehrerer" Gedichte von Strachwitz (4. VIII. 1844) protokolliert. Sicher aber hat der briefliche Verkehr nicht „geraume Zeit" gedauert. „Der längst Auswärtige", erklärt ein „Tunnel"-Bericht vom 4. XII. 1847, habe „neuerdings Gedichte herausgegeben, ohne unser zu denken". In keinem Falle ist „Venedig", wie Fontane glauben möchte, im Berliner Sonntagsverein zum Vortrag gekommen.

Tg, Str. 2_1: zartkeimende Str. 4_1: sagenbegrüntes Str. 4_3: hochroter Str. 5_2: falscher [Cadmus,] . — Tz: Gut.

S. 181. „Ein Wort für die Kunst." N. S. 28. — Tp: 1. I. 1843—5. II. 1843. — [Überschrift] Tg: „Ein Gebet. | Terzinen." Str. 1_2: sitzt [auf] kecken Str. 2_1: des Geistes braust Str. 3_3: Falten Str. 6_2: [wann] sucht das Schwert die Scheide? Str. 6_3: spinnen. Str. 7_1: [mit] Leide, Str. 7_2: mit Str. 7_3: [untergehn] in ihrem rauhen Kleide Str. 7_4: entflammter [Roheit.] — Tz: Sehr gut.

S. 182. „Ein Wasserfall." N. S. 30. — Tp: 15. X. 1843—22. X. 1843. — Tg, Str. 4_4: Das Brausen hat mir's selbst [erzählt:] Str. 5_2: schrittest Str. 6_1: trotz'ger . Statt Str. 7 von N. enthält Tg die folgenden zwei Strophen:

Du warst der sel'gen Ruhe müde,
Dir selbst zum Überdrufs und Spott,
Du warst der gröfste Titanide
Und doch noch nicht der kleinste Gott.

Ich will das Einerlei verkürzen,
Riefst du, in dem mein Sein sich müht,
Will durch den Tod zum Himmel stürzen,
Den man im Leben mir entzieht.

Str. 8_1: Da [aus] Str. 8_2: Da warfst du [in] Tg, N. Str. 8_3: rasch = entschloss'ner Tg, Str. 11_2: gigantisch = [frevle] Str. 12_4: erzeugt. Str. 14_1: schaue, Str. 14_4: Dem [Brüllen] . — Tz: Ziemlich gut.

S. 185. „Germania." „Hannoversche Morgenzeitung." Herausgegeben von Hermann Harrys, Hannover 18. VII. 1845 No. 114. S. 453. — N. S. 35. — Im Oktober 1844 gedichtet. — Z.: Gedichte von Moritz Grafen Strachwitz. I. Weckruf ans Vaterland. Str. 1_7: Weh um dich (,) [Germania!] Str. 2_1: Wild Str. 2_4: Schwerter Str. 3_1: Laute Schmähung (,) Str. 3_2: zischt [im Dunkeln,] Str. 3_4: liegt [im] Str. 4_3: Dafs er treu dich möge wahren (,) Str. 5_2: [Pfaff] ins Fenster baue, . — [Unterschrift] Peterwitz in Schlesien. Die Strophen in Z. sind in 6 Versen angeordnet: Vers 3 und 4 von N. bilden dort eine einzige Zeile. —

S. 187. „An die Romantik." N. S. 39. — Im Frühjahr 1844 entstanden: L. B. S. 36. — Str. 3_3: seligen Str. 4_3: Mondenstrahles. —

S. 192. „Den Sorglosen." N. S. 46. — Str. 1_4: hernieder fährt. .

S. 193. **„Den Frauen."** N. S. 49.

Zu den Gedichten S. 202, 204, 213, 217, 221, 222, 225 ist zu bemerken, dafs sie wahrscheinlich 1846 oder spätestens im Sommer 1847 abgefafst wurden.

S. 195. „Im Hafen." N. S. 51. — Tp: 25. XII. 1842 — 1. I. 1843. — [Überschrift] Tp: „Der Scheidegrufs." Tg: „Abschied." Str. 1_2: Sängers Str. 2_2; der [Valetschufs] furcht Str. 3_1: Die Flagge winkt Str. 4_2: eilt .

Zwischen Str. 5 und 6 steht in Tg noch die folgende Strophe

Ich weifs nicht (,) ob mein sehnend Auge
Dir je den innern Schmerz gelehrt (;)
Ich weifs nicht (,) ob ich für dich tauge (,)
Ich weifs nicht (,) ob ich deiner werth.

Str. 6_1: [nicht (,)] ob in alle Str. 6_2: das Schicksal Str. 6_4: wohlge wollt. Str. 7_1: einz'ges [Wort] durchschüttert (,) Str. 8_2: [dir] der Sänger Str. 9_1: Held (,) der speerdurchstochen (,) Str. 9_{2-4}: Sich um die Brust die Fahne wand (,) | So wind' ich (,) wenn mein Herz gebrochen(,) | Im Tode d'rum das grüne Band. | — Tz: Gut.

S. 197. „Ohnmächtige Träume." N. S. 54. — Tp: 18. XII. 1842 — 25. XII. 1842. — Tg, Str. 1_4: doppelt [hoch] Str. 1_6: keck [und] Str. 2_1: schreite Str. 2_3: Kommt mir [herauf (,)] Str. 2_5: Zerbrecht [die Särge,] sprengt Str. 2_6: stolz [und] Str. 2_7: Die Schlachtlust braust [in] Str. 2_8: Kämpfermark. Str. 3_3: Von goldbekröntem Str. 3_4: weht Str. 3_5: von Str. 3_6: reicht Str. 4_1; hinauf, Str. 4_2: Schlachtruf, Str. 4_8: stürmt (,) Str. 5_1: Ha drauf [und dran,] die Lanzen Str. 5_8: zischend sprützt Str. 6_2: [ein] stolzer Helm Str. 6_4: fällt Str. 6_6: auf Str 6_8: [ist:] Mein [Lieb!] Str. 8_6: der schnellste [Tod]. — Tz: Gut.

S. 200. „Böses Gewissen." „Z. für die elegante Welt." 19· IV. 1846 No. 16 S. 377. — N. S. 59. — Tp: 25. XII. 1842 — 1. I. 1843. — Tg, Str. 1_2: umschlingt Str. 3_2: [an] (,) mein Liebster (,). — Z, Str. 5_1: Hör' an [denn,] Str. 5_4: schwarzgeäugtes Str. 7_4: [Und] ich verliefs sie [doch!"] . — Tz: Sehr gut.

S. 205. „O wecke nicht den scheuen Stolz!" N. S. 67. — Mutmafslich 1845 gedichtet [1]) ebenso wie das folgende Gedicht.

S. 207. „Du bist sehr schön." N. S. 70. — 1845 (?). — Str. 1_1: im (Druckfehler) Str. 1_4: Siegpanier .

S. 209. „Das Christkind in der Fremde." N. S. 73. — Tp: 25. XII. 1843. An diesem Tage (oder an dem vorangehenden Abend) verfafst. — Tg, Str. 3_2: trat Str. 5_2: von Str. 6_2: Schaum und [Traum,] Str. 7_1: [Und] vor den Weihnachtskerzen Str. 7_2: spürt' Str. 7_3: sturmbewegten Str. 9_1: war (,) [als] Str. 10_2: leere. — In Tg steht Str. 7 des Druckes als Str. 4, Str. 4 als 5, Str. 5 als 6, Str. 6 als 7. — Tz: Unbeurteilt.[2])

S. 211. „Ständchen." N. S. 76. — Tp: 12. II. 1843 — 26. II. 1843. — Tg, Str. 1_{3-6}: Er küfst mit rosiger Lippe | Der Berge Haar und Stirn, | Bepurpurt jede Klippe, | Vergoldet jede Firn. | Str. 2_2: [des] Westes Str. 3_2: Wollustschwer, Str. 3_3: rauschen Str. 3_6: stet,

[1]) Unter der Voraussetzung, dafs Strachwitz die Schöne des Gesanges „Kennt ihr mein Lieb?" im Auge hatte.

[2]) Tp: „Götz würde wahrscheinlich vieles Schöne über das Tiefgefühlte in seinem Span gehört haben, wäre er nicht vorher so leichtsinnig gewesen, die Kritik für diesmal zu verbitten."

Str. 3_7: im seligen . — In Tg steht Str. 2 des Druckes als Str. 3, Str. 3 als 2. Auf die Strophe „Lautlos die Flügel regend“ folgt eine in N. fortgelassene:

Der Himmel blickt hernieder
Mit Augen von Azur,
Halb offen die Augenlider (,)
Hinauf schaut die Natur.
Es pulst durchs All ein Wehen
Von heiliger Liebesglut,
Es ist ein innig Verstehen
Von Äther, Land und Fluth. — Tz: Ziemlich gut.

S. 215. „Kennt ihr mein Lieb.“ N. S. 82. — Tp: 20. VIII. 1843 — 3. IX. 1843. — Tg, Str. 1_7: funkelnd (,) Str. 1_{11}: Und Ihr, Ihr [seid's] Str. 2_2: [und] was Str. 2_4: [Doch] allen Männern [droht] Str. 2_9: [wie] süfs Str. 2_{11}: Ihr aber (,) [Ihr] Str. 3_{1-4}: Kennt Ihr mein Lieb? Mein Lieb ist schön, | Kennt Ihr das wundervolle Bild? | Fromm, wie das Reh auf wald'gen Höh'n | Und wie die Löwin scheu und wild (!) | Str. 3_6: All [unter'm] . — Tz: Sehr gut.

S. 219. „Letzte Liebe.“ N. S. 89. — Wohl 1847 gedichtet. — Str. 4_1: sehnsuchtkranker Str. 6_5: im keuschen .

S. 223. „Nieder, nieder!“ N. S. 97. — Wahrscheinlich erst 1847 abgefafst. — Str. 3_3: gefodert, .

S. 227. **„Nordland.“** N. S. 105.

S. 229. „Prolog.“ N. S. 107. — Wahrscheinlich erst 1847 gedichtet. — Str. 1_4: Nordlandsage. Str. 2_5: Mâälstrom, Str. 2_7: Trondhiems Str. 4_1: [mir] deine .

S. 231. „Erste Meerfahrt.“ N. S. 110. — Tp: 5. III. 1843 — 20. VIII. 1843. — Tz: Ziemlich gut.

S. 232. „Frau Hilde.“ N. S. 112. — Vielleicht schon im Sommer 1844 abgefafst. — Str. 1_1: Hall', Str. 6_4: [Das] eben [vom] .

S. 234. „Meeresabend.“ N. S. 115. — Tp: 15. X. 1843 — 22. X. 1843. — [Überschrift] Tg: „Meeresruhe.“ Str. 1_2: Grimm [und] Str. 1_3 ist geschrieben: Nun bettet sich, | Nun glättet sich, | Str. 2_4: über (schon in Tg verbessert: ob) . — Tz: Vorzüglich.

S. 235. „Helges Treue.“ N. S. 117. — Tp: 20. VIII. 1843 — 8. IX. 1843. — Tg, Str. 2_5: Giallars Str. 2_6: will Str. 4_2: Rofsgestampf, N. Str. 10_1: kühlt . Tz: Vorzüglich.

S. 238. „Gebet auf den Wassern.“ N. S. 121. — Tp: 2. XII. 1843 — 17. XII. 1843. — Str. 2_2: Auf ewig der Wasser [Macht,] Str. 3_2: Versinken . — Tz: Gut.

S. 239. „Ein anderer Orpheus.“ N. S. 123. — Tp: 5. III. 1843 — 20. III. 1843. — [Überschrift] Tg: „Gudruns Schlangenturm.“[1]) Tg, N. Str. 4_2: Kön'gin Tg, St. 4_3: schwor Str. 6_1: über das Str. 6_3: erste Str. 6_4: Andere Tg, N. Str. 7_2: ward Tg, Str. 8_1: Sigurds

[1]) Tp: Diese Fassung enthält bereits „merkliche Varianten“.

Str. 8_3: Atlis [Saal] (,) Str. 11_4: Tief in den Str. 12_3: aus dem Str. 13_4: Zehntausendzüngig Str. 17_1: Herr Str. 17_2: Und [hörte] Str. 18_3: erklang Str. 19_2: still . — Tz: Acclamation.

S. 243. „Dänische Flotte." Tp: 22. X. 1843 — 29. X. 1843. I. „Der Dreidecker im Hafen." N. S. 129. — Tg 1_1: Kanonenschiff. Str. 2_4: tropft Str. 3_1: [Sein] Mund ist stumm, [sein Herz ist] leer (,) Str. 3_3: Und keine Brandung rollt daher (,) | Str. 3_4: Die ihm das Herz lebendig schnaubt. | . — Tz: Sehr gut.

S. 244. II. „Der Dreidecker in See." N. S. 131. — N. Str. 1_3: sprützenden Tg, Str. 3_3: Fährst N. Str. 4_1: ringsumher Tg Str. 5_4: liegt Str. 6_1: [Er] liegt ohnmächtig, wie er lag, | Str. 6_2: Tief schmachtend nach der Woge Kufs, | . — Tz: Sehr gut.

S. 245. III. „Tordenskiold." N. S. 133. — Tg, Str. 2_4: Fein [sauber] Str. 3_3: Donnerschild, . — Tz: Gut.

S. 246. „Sigurd Schlangentöter." N. S. 135. — Tp: 11. XII. 1842 [2. Gedicht der 1. Vorlesung im T.]. [Überschrift] Tg: „Der Schlangentöter. | (:Märchen:)" Str. 1_3: an seinem [Ort] Str. 2_4: Ritterschwert Tg, N. Str. 3_2: im Tg, Str. 3_2: eherne [Helme] Str. 3_4: Dafs N. Str. 4_1: hellem Tg, Str. 4_3: an [Ritterlenden] Str. 4_3: [Schwert] am Str. 5_1: [zu] der Drachenhecke Str. 5_2: nie zurückgekehrt. Str. 5_3: [das] rasche Str. 6_1: Weiten, Str. 7_3: Ritter Str. 7_4: Den Str. 7_4: hartem [Stahl] Str. 9_1: roten Str. 9_2: bezwungen Str. $9_{3,4}$: Das kriegende Philisterthum, | Das Mut und Mark zerfrifst | Und Jugendkraft und Thatenruhm | Nach Schneiderellen mifst. | [Alle Str. sind wie die folgende in Tg achtzeilig geschrieben.]

Str. 10: Das nur nach Golde fastet.
Für Gold die Seele giebt,
Um Goldes Willen hastet,
Um Goldes Willen liebt;
Das nur das Gold als Gott erkennt,
Und nur das Gold als Freund,
Und nur um Gold vor Freude brennt,
Und nur das Gold beweint.

Str. 11_2: willst Str. 11_2: [uns] doch Str. 12_1: unserm Str. 12_2: künftig [Müh'n]. — Tz: Acclamation.

S. 250. „Windstille." N. S. 140. — Tp: 1. I. 1844 — 7. I. 1844. — [Überschrift] Tg: „Meeresspiegel." Str. 1_1: Flach Str. 1_2: Ein hingegossen Weib (,) Str. 1_3: auf Str. 1_4: Den schlankgebog'nen Leib. Str. 3_1: O! [Meeresspiegel] fleckenrein, Str. 3_2: glatt, Str. 3_3: Ich habe dich und deinen Schein | Str. 3_4: So echt Str. 4_1: Du Str. 4_2: haue auf Str. 4_4: festgeballter Str. 5_4: feuchte . — Tz: Gut.

S. 251. „Rolf Düring. | Volksmärchen." N. S. 142. — Tp: 5. XI. 1843— 19. XI. 1843. — Tg: „Volksmärchen" fehlt. Str. 1_3: kühnlich Str. 2_3: lustig Str. 4_3: Vier Schuh nur mafs [Rolf Düring.] Str. $5_{1,2}$: [Rolf Düring] fiel aus nach Fechterbrauch | Und stach mit Kunst nach Recken-Brauch. Str. 5_3: Sehr Str. $6_{1,2}$: Zusammen nahm Herr Rolf sein Thier, |

Der Riese reckte das Bein ihm für; | Str. 6_3: [Anprallte] Rolf Düring Str. 6_4: Hinfiel Str. 7_2: stech' Str. 7_2: falsches Str. 7_3: [oder] auch [mehr,] Str. 7_4: [Riese] und streckte [die Wehr:] Str. 8_2: Und Str. 8_3: [Vorn] ging Str. 10_2: [stiefelte] tief in's Meer Str. 11_3: von . — Tz: Sehr gut.

S. 254. „Maalstromsage." N. S. 146. — Tp: 25. XII. 1843 — 1. I. 1844. — [Überschrift] Tg: „Der Maalstrom." N.: „Mâālstromsage." Tg, Str. 2 des Druckes fehlt. N. Str. 4_3: Mâālstroms Tg, Str. 5_1: spitzem Gestein [und] Str. 5_3: zieht Tg, N. Str. 6_1: athmete Tg, Str. 6_2: stolzeste Str. 8_2: schwach Str. 8_3: drehten . — Tz: Sehr gut.

S. 256. „Das Lied vom falschen Grafen." N. S. 149. — Tp: 11. XII. 1842 — 18. XII. 1842. — Tg, Str. 1_2: bösem Str. 1_3: Eginfried Str. 1_5: [Kreidegeklipp,] d'ran die heulende [Fluth] (,) Str. 1_6: Auf springt ein zorniger Leu, Str. 1_8: schwor Str. 1_3: Treu. Str. 2_1: schwor Str. 2_3: rasende Str. 2_7: [Bei] Grafenwort Str. 2_8: guter Ritterart. Tg, N. Str. 3_2: Treue Tg, Str. 3_5: Graf Str. 3_8: schönen Str. 4_{5-6}: Gen Jütland in meines Vaters Saal | Zu Meere führ' ich dich hin, | Dort sollst du sein mein stolzes Gemahl (,) | Viel schöne Königin! | Str. 5_1: [die] Erde Str. 5_2: Banner Str. 5_4: den brausenden [Kattegatt;] Str. 5_5: Ein Str. 5_6: Sie Str. 5_7: sieht Str. 6_1: schaut Str. 6_6: [ein] riesiger [Gletschergeist,] Str. 6_7: Ritters Str. 7_{1-4}: „Eh' schlinge mich ein der Woge Wuth (,) | Eh' meine Treue zerthaut!" | Da rauschte in der Meeresfluth | Das Ruder doppelt laut. / Str. 7_5: Einen raschen Stofs (,) einen grimmen Stofs (,) | Str. 7_6: *Den* Str. 7_7: [Nachen] fessellos Tg, N. Str. 8_2: Treue Tg, Str. 8_5: Am Felsenhorn, da barst . — Tz: Sehr gut.

S. 259. „Diner in Wallhalla." N. S. 154. — Tp: 5. III. 1843 — 20. VIII. 1843. — Tg, Str. 1_2: [bei] Kampf Str. 2_1: schmausen Str. 3_3: Langenweile . — Tz: Sehr gut.

S. 260. „Das Geisterschiff." N. S. 156. — Tp: 5. III. 1843 — 20. VIII. 1843. — [Überschrift] Tg: „Seemärchen."[1]) Tg, N. Str. 3_2: umsprützt Tg, Str. 3_3: He Str. 4_4: [ist] Stern N. Str. 5_3: ungeheuerem Tg, N. Str. 5_4: [schiefst] es Tg, Str. 5_4: übers N. Str. 5_4: über Tg, Str. 6_2: Ihm [schlottert] all sein Bein: Str. 7_1: Wann Str. 7_1: vom fernen Str. 7_3: scharfes Wehen [wohl] Str. 7_4: Heldengruft. Str. 8_1: Wann Str. 8_4: [Die] langentbehrte Str. 10_1: zum Str. 12_1: Wann Str. 12_3: Da Str. 12_3: [mit] aller . — Statt Str. 13—15 des Druckes folgen in Tg die nachstehenden Strophen:

(13.) Und näher kam und gröfser ward
Das brausende Phantom,
Es rissen die Masten bei der Fahrt
Entzwei den Wolkendom.

---

[1]) Die obigen Varianten gehören bereits der zweiten handschriftlichen Fassung dieser Dichtung an.

(14.) Und wie's im Luv an unserm Bug
Ankam mit Sturm und Fluth,
Da trat aus kreisender Wolken Flug
Die grüne Mondesgluth.

(15.) Im vollen Lichte fuhr der Spuk,
Hinüber späht' ich keck,
Wie funkelte vom Waffenschmuck
Der Stewen und das Deck!

(16.) Rings hing am Bollwerk sturmgewohnt
Ein goldner Schildekranz,
Auf lichte Helme schien der Mond
Und blauer Panzer Glanz.

(17.) Das Steuer hielt ein Greis bewahrt,
Sein Haupt trug Helm und Kron',
Ein Skald' mit weh'ndem Silberbart (,)
Er saſs am Gallion.

(18.) Der König griff in's Rad mit Kraft,
Sein Aug' war weit gespannt,
Der Skalde rührte geisterhaft
Die Harf' in seiner Hand.

(19.) Und hart an uns durch's Schaumgebrüll
Ging's grimmig dicht vorbei,
Da stand mir Herz und Atem still (;)
Doch halt! — es war vorbei!

(20.) Der schwarze Segler schwand im Süd,
Sein Rumpf ward mählich dünn,
Noch einmal scholl des Skalden Lied
Und starb und war dahin. Tz: Sehr gut.

S. 263. „Heimkehr." N. S. 161. — Vielleicht erst 1847 gedichtet. —
S. 265. **„Romanzen und Historien."** N. S. 163.
S. 267. „Das Herz von Douglas." N. S. 165. — Tp: 26. XI. 1843–2. XII. 1843 [wahrscheinlich erst in diesem Zeitraum entstanden]. — N. Str. 20_2: umging. Str. 26_3: [in] der . — Tp berichtet[1]... „Douglas wirft die Kapsel mit dem Herzen weit in die Feinde — am andern Morgen liegt er mitten in dem Leichenfelde tot,
[Str. $30_{3, 4}$] Doch unter dem Schilde festgeklemmt(,)
Da hielt er des Königs Herz. —" Tz: Acclamation.

[1] Das betreffende Tp ist leider nur zum geringsten Teil erhalten. Die Abschrift des Gedichtes ist in dem Vereinsarchiv sogar völlig verloren gegangen: die erste Fassung wich von der vorliegenden gewiſs mannigfach ab.

S. 272. „Pharao." N. S. 174. — Tp: 1. I. 144—7. I. 1844. — [Überschrift] Tg: „Pharaos Tod." Tg, N. Str. 1_1: An Tg, Str. 1_1: geängsteter Str. 1_2: in dem Str. 1_4: rasselnder [Zorn,] Str. 3_2: [Grimm] und [das] Str. 3_3: gewaltiges Str. 3_4: Reiter und Roſs Str. 4_2: jagte Str. 4_3: war [Mann] für Str. 4_4: Aufrauschten [die] Wasser Str. 4_5: Wohl Str. 5_1: [tief] der Str. 5_2: Reiter noch Roſs Str. 5_4: Wogen Str. 5_5: wars . — Tp: Sehr gut.

S. 273. „Hie Welf." N. S. 273. — Vielleicht schon im Sommer 1844 oder 1845 abgefaſst.

S. 275. „Die Jagd des Moguls." N. S. 178. — Tp: 19. XI. 1843—26. XI. 1843 (unzweifelhaft innerhalb dieser Woche ausgeführt). — [Überschrift] Tg: „Dschehan Gir." Str. 1_6: tanzenden N. Str. 1_7: hin stampfte Tg, Str. 1_8: von Str. 1_{10}: [Und] das Str. 2_2: Und im Kreis hinsanken Str. 2_3: Und es bog Str. 2_4: [Und] des Kriegers Tg, N. Str. 3_1: goldgeschuppt, Tg, Str. 3_2: Scharlachgewebe Str. 3_4: einziger (dann verbessert: einz'ger) Str. 3_5: Und [der] Str. 4_1: [ward] tief Str. 4_4: Rosse Str. 4_5: Und [den Odem] hielten Str. 4_6: [Fürst] stand fest Str. 5_1: In die Luft ging das Roſs, Str. 5_2: [es] hing das Getüm Str. 5_3: der Hengst Str. 5_6: Und es saſs der Kaiser, [das] Str. 5_7: Und den seid'nen Str. 6_1: das Roſs Str. 6_2: Und Tg, N. Str. 6_3: gräulichen Str. 6_9: zückte Tg, Str. 8_1: Aufstürmte Str. 8_2: spreizte Str. 8_5: Und [sein] Str. 8_8: der [Säbel] . — Tz: Sehr gut.

S. 278. „Crillon." N. S. 182. — Vielleicht schon im Sommer 1844 oder 1845 gedichtet.

S. 280. „Türkische Justiz." N. S. 185. — Tp: 18. XII. 1842—25. XII. 1842. — [Überschrift] Tg: „Türkische Justiz. | Erzählung." V. 2: [Paschas] schönstes Weib: V. 3: würz'ger . — Zwischen V. 4 und 5 des Druckes stehen in Tg die folgenden 2 Verse: Voll Wolkengold und Himmelsblau, | Voll Blütenschmelz und Blütenthau, . — V. 6: Den [Ros' und Bülbül] heiſs . — Zwischen V. 6 und 7 des Druckes stehen in Tg die folgenden 2 Verse: Wie man ihn liebt, wie man ihn kennt | Im farbenduft'gen Orient. — . — V. 7: rollt V. 10: blaue V. 11: [sie] hold V. 12: Riesenstadt V. 13: Gleich einer V. 17: tanzend V. 18: [Wiegt] Kuppel (V. 18f.: 2. Abschnitt) . V. 19: [ein] ernster V. 21, 22: Es spielt des Westes leichter Sinn | Am Busen der Cirkasserin, — Zwischen V. 22 und 23 des Druckes stehen in Tg die folgenden 2 Verse: Und löst mit freiem Buhlermuth | Den Schleier und die Lockenfluth: — V. 23: [vom] Kopf V. 26: [Ein] grundlos tiefer V. 29: [weiſs und] roth und V. 30: [auf] Gletschereis; V. 31: Wie [Schwanenflaum der] stolze V. 33: Und drauf V. 35: Wie flog V. 37: rauschend V. 39: [so] hoch, so voll (N. V. 40: „fleischgewordener" — wohl ein Druckfehler) V. 40: Sphärenklang, V. 43: Und V. 45: trägt V. 48: auf V. 49: kühle V. 50: seelige V. 51: schlafumnachtet V. 52: Buhle Tg, N. V. 53: hehr (,) Tg V. 54: auf

das [Meer.] V. 55: heifser [wird des] Franken Kufs V. 56: matter [wird des] Kahnes Schufs(.) (V. 58f. 3. Abschnitt). — V. 60: farbig V. 64: Im Kahne [steht] V. 67, 68: Er späht, er lauscht mit Aug' und Ohr, | Er wirft sich hin, er springt empor(.) V. 69: [ihm] schwer und schwül V. 70: [Wo] bleibt V. 73: [Und] ha(,) welch' schriller V. 76: das Meer [von] allen (V. 77f.: 4. Abschnitt). — V. 79: [mit] wilder Kraft, V. 80: [Nachen] durch die Fläche V. 85: Fluthen V. 86: [Er] fafst [es] an mit jähem V. 87: [Von] Leinwand V. 88: wirft [er] hastig V. 89: löst V. 91: das [hat] er V. 93: selt'nen (V. 94f.: 5. Abschnitt). — V. 94: [nach] dreien . — Tz: Gut.

S. 284. „Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies." N. S. 191. — Tp: 5. II. 1843—12. II. 1843. — [Überschrift] Tg: „Wie ein fahrender Hornist sich ein ganzes Land erblies!" Tg, N. Str. 1_1: Wälschland Tg, Str. 5_4: tanzten am N. Str. 5_4: vom Tg, Str. 5_6: Und thäten die Dirnen [schwingen,] Str. 5_8: [ein] Böcklein thät' N. Str. 6_3: [in] die Tg, Str. 6_5: frug Str. 7_5: [nicht] Lenz [und] Tg, N. Str. 7_7: wiederhallt, . — Tz: Gut.

S. 287. „Die Perle der Wüste. | (Journal de Smyrne.)" N. S. 195. — Tp: 3. IX. 1843—15. X 1843. — [Überschrift] Tp: „Scene aus dem Orient". In Tp und Tg fehlt die Quellenangabe. — Tg, Str. 2_2: scharlachrother Str. 3_1: rann Str. 3_2: [Auf] seine breite, dunkelbraune Str. 3_3: Rofs Str. 4_1: den Boden Str. 6_1: Dem flücht'gen [Staub der Wüste] gleicht's Str. 7_1: Du kennst Str. 8_3: scharfen Str. 9_1: [ein] Schach Str. 10_3: [dorrt] die Milch Str. 11_2: [tausend] Piaster Str. 12_3: kinnbartstreichend Tg, N. Str. 13_1: Fell Tg, Str. 14_1: Mondstrahlen [glich] Str. 17_1: schwermuthsvollen Str. 19_1: rief Str. 19_2: die Luft mit mir Str. 19_3: sprützend Str. 22_1: knirscht' Str. 22_3: Und [auch] Str. 23_1: Und Str. 23_2: rief Str. 24_1: Lafs Str. 27_2: Stallknecht [deine] Rosse Str. 30_2: herrlich Str. 30_3: schaut' N. Str. 30_3: blickt' . — Tz: Sehr gut.

S. 291. „Sonst und jetzt." N. S. 204. — Tp: 1. I. 1843—5. II. 1843 (gewifs nicht vor dem 25. XII. 1842 koncipiert). — [Überschrift] Tg: „Alte und neue Liebe". — In Tg steht Str. 4 des Druckes als Str. 5, Str. 5 als 4. — Str. 4 (Wir lieben uns beim Spazierengehn) ist mit Bleifeder mehrfach durchstrichen. Tg, Str. 6_1: [Wie] liebte Str. 6_4: kühner [und] Str. 8_3: klingt schmerzentfacht Str. 8_4: schmachtende Str. 11_3: brausenden Schecken Str. 12_4: Von wallenden Federn umflogen. Str. 13_4: Rofs Str. 14_1: In der [Nacht,] in der [mondlos] finstern Str. 14_2: Da schwankt vom Söller [die] Tg, N. Str. 14_3: finstere Tg, Str. 15_2: Liebchen(,) Str. 15_3: [Gebein] das [ist] von Str. 15_4: Der Teufel . Str. 16_1—$_4$:

Der Ritter fleht, das Fenster klingt,
Sie steigt und zittert vor Schrecken,
Das Fräulein er auf den Schimmel schwingt,
Sich selber auf den Schecken.

Str. 19_1: arm [und] Str. 19_3: [aber] hier(,) . Tz: Sehr gut.

S. 295. „Heinrich der Finkler." N. S. 210. — Tp: 26. II. 1843—5. III. 1843. — [Überschrift] Tg: „Kaiser Heinrich I." Str. 1_1: Vaterlandesretter[1]) Str. 1_2: gegrüfset Str. 3_1: [das] Volk Str. 4_1: Österland, Tg, N. Str. 6_1: wiederschien Tg, Str. 6_2: Rächer [und] Str. 8_1: blut'gen Str. 8_2: Und Str. 9_2: [ob] sie gleit' und Str. 10_1: [Krone] goldiges Str. 10_2: leuchten hoch [in] jeder Str. 11_1: freier Str. 11_2: auf Str. 12_2: [selber] läuteten Str. 13_2: Brillanten Str. 14_1: Da Str. 14_1: [die] neue Str. 18_1: [zu] unvergefsbar'n Str. 18_2: Reckt [er die Hand] zum Saum des Himmelsrandes, Str. 18_4: Retter [sein] des [deutschen] Landes . Tz: Sehr gut.

S. 298. „Das Lied von der armen Königin." N. S. 215. — Tp: 11. XII. 1842—18. XII. 1842. — Tg, Str. 1_1: fährt Str. 3_2: kecker, schlanker. — Zwischen Str. 3 und 4 steht in Tg noch die folgende Strophe:

Wie wallte auf den schwarzen Sammt
Das schwarze Gelock herab,
Wie hat das Aug' so kühn geflammt
In der Fürstin Herz hinab!

Str. 5_1: schroffsten Str. 6_1: [mir] sinnt Str. 6_4: [In] Berg [und] Thal und Kluft. Str. 7_2: Kuppel Str. 8_2: [ihr] Schlachtenruhm, Str. 10_2: kömmt (Schreibfehler?) Str. 12_4: starrt . — Tz: Gut.

S. 301. „Der Elfenring." N. S. 220. — Wohl 1846 oder im Sommer 1847 abgefafst. — I Str. 7_4: ihm Str. 8_1: ihm . — II Str. 1_2: weint' [in] Str. 4_2: schlief' .

S. 306. „Der gefangene Admiral." N. S. 231. — Tp: 12. II. 1843—26. II. 1843. — [Überschrift] Tg: „Der gefangene Seeheld." Str. 1_1: S'sind Str. 1_{12}: Du Str. 2_4: grabesstill; N. Str. 2_{12}: tiefaufdonnerndes Tg, Str. 4_7: [Sand] der Str. 5_1: [Die] Flügel Str. 5_{10}: das [Herz] Str. 5_{12}: o! [Meer!] . — Tz: Sehr gut.

S. 309. „Nun grüfse dich Gott, Frau Minne." N. S. 236. — Jedenfalls im Sommer 1847 gedichtet. — Str. 1_8: lang' Str. 2_2: Schwerteschwung . —

III. „Aus dem Nachlafs."

S. 315. **„Jugenddichtungen."** G. S. 129. — Den handschriftlichen „Versuchen" entnommen: L. B. S. 16.

S. 317. „Das Nibelungenlied." Sicher eines der frühesten, wenn nicht das früheste von Strachwitz' gedruckten Jugendgedichten. Zuerst in Weinholds Ausgabe gedruckt.

S. 318. „Gepanzerte Sonette." 1. G. S. 131. — Sie existierten bestimmt 1840 (L. B. S. 16).

---

[1]) N. bringt zwar „Vaterlandsretter"; doch kann hier auch ein Druckfehler vorliegen.

S. 319. „Gepanzerte Sonette.“ 2. G. S. 132. — V. 13: den [Herrscher] .
S. 320. 3. G. S. 133. — V. 12: Heldenschwerts .
S. 325. 8. — Zuerst in Weinholds Ausgabe abgedruckt.
S. 326. „Gepanzerte Sonette.“ 9. G. S. 138 No. 8. V. 1: sinnig, V. 4: minnig . —
S. 330. „Lichtgedanken bei Nacht.“ G. S. 142. — Str. 1_2: finsteren .
S. 334. „Dann erst.“ H. S. 146. — Str. 7_2: Dem .
S. 336. „An die Frauen.“ H. H. 148. — Str. 1_2: wonnevollen .
S. 338. „Frühlingslied.“ } Zuerst in Weinholds Ausgabe
S. 339. „Jo! ich preise dich, Evius!“ } abgedruckt.
S. 341. „Champagnerlied.“ H. S. 150. — Str. 3_2: in rollendem .
S. 343. „Klage.“ H. S. 152. — Str. 1_4: genug .
S. 344. „Die Edelsteine.“ H. S. 154. — Str. $7_{2,4}$: Thau: Himmelsblau (Druckfehler?) .
S. 347. **„Aus reiferer Zeit.“**
S. 349. „Die Rose im Meer.“ „Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1852.“ Herausgegeben von O. F. Gruppe. Berlin. S. 5. — Dann in der 2. Auflage der „Gedichte“. — G. S. 346. — Tp: 12. II. 1843 — 26. II. 1843. A: Sternnote zu dem Titel: Das Gedicht aus dem Jahre 1843 oder 1844. -- Tg, Str. 1_1: trieb A. Str. 1_2: sturmgebrochene Tg, Str. 1_6: rollte Str. 1_7: begrub Str. 3_1: Meeresfee, Str. 3_5: All überall (?) Str. 3_6: glüht [wie der] flammende Str. 4_2: [Korallen] (,) die [schämten] G. Str. 5_7: sehen Tg, Str. 5_7: glühn . — Tz: Gut.
S. 351. „Vorüber.“ }
S. 352. „Der Sturm ist los.“ }
S. 353. „Aus Liebesleid.“ } Zuerst in Weinholds Ausgabe abgedruckt. — Wahrscheinlich im Sommer 1847 gedichtet: doch mag das Sonett vielleicht erst aus dem Herbst dieses Jahres stammen.
S. 357. „Venedig.“ 1. G. S. 348. — Oktober 1847 abgefafst.
S. 362. 4. G. S. 352. — Str. 5_1: seinem [1]) .
S. 371. „An Victoire.“ „Trewendts Volkskalender für 1849“. 5. Jahrgang. Breslau. S. 121. — Dann in der 2. Auflage der „Neuen Gedichte“. — G. S. 363. — Gedichtet zu Anfang Dezember 1847. — [Überschrift] A. G.: „An Victoire. | Bei Überreichung seiner „neuen Gedichte“.“ In G. Sternnote zu dem Titel: Des Dichters letztes und vielleicht zartestes Gedicht, geschrieben kurz vor seinem am 11. Dezember 1847 in Wien erfolgten Tode. [2])

---

[1]) „seinem“ d. h. des „Sturms der Siege“. Doch pafst „deinem“ besser in die Anrede.

[2]) Obige Anmerkung gehört dem Verfasser des „Biographischen Denkmals“, worin auf das Gedicht vorbereitet wird: „Sein letztes und vielleicht zartestes Gedicht“. Dieser Anonymus repräsentiert wohl auch den Herausgeber der Masse des Strachwitzischen Nachlasses.

3. Ungedrucktes (aus Tg).[1]

1. Die neue französische Muse.

Tp: 25. XII. 1842 — 1. I. 1843. — Tz: Gut.

(1.) Sie schläft, ein südlich glühend' Weib
Auf blut'gem (,) thränenfeuchtem Pfühl,
Blofs jedem Auge liegt ihr Leib (,)
Und üppig ist sein Gliederspiel.

(2.) Sie träumt — es ist ein wüster Traum!
Von Stirn und Schläfen tropft es kalt,
Auf heifsem Munde steht der Schaum,
Der Atem kocht, die Lippe lallt.

(3.) Ihr Busen fluthet regellos,
Ihr Schwarzhaar sträubt sich wild zerworr'n
Die Glieder schüttelt Fieberstofs,
Die vollen Arme strafft der Zorn.

(4.) Es knistert schaudernd Zahn auf Zahn
Die Hände ballt der inn're Krampf,
Das Hirn umflattert Schwank und Wahn,
Ein böser Traum, ein harter Kampf.

(5.) Es liegt auf ihr ein Ungeheu'r
Und drückt die Krallen ihr in's Fleisch,
Haucht in den Mund ihr Blut und Feu'r
Und füllt ihr Ohr mit Wutgekreisch.

(6.) Es saugt ihr Mark und zaust ihr Haar,
Und schlägt mit Flügeln nafs und kalt,
Bald Lindwurm scheint, bald Greifs, bald Aar,
Bald Vampyr scheint die Graungestalt.

(7.) Und grimmer wird des Schauders Macht
Und wuchtender des Fittichs Schlag; —
Da haut durchs Greulgeweb' der Nacht
Mit rotem Flammenschwert der Tag.

(8.) Sie fährt empor, ihr Blick ist stier,
Sie atmet auf (,) vom Licht erquickt,
Was lastete als Alp auf ihr?
Ein Melodram' hat sie gedrückt.

2. Eine Nacht.

Tp: 26. II. 1843 — 5. III. 1843. — Tz: Schlecht.

(1.) Es war eine Nacht voll Grimm und Graus,
In Thränen die Wolken schwammen,
In der Ferne stand Deines Vaters Haus,
D'rum tanzten die Blitzesflammen.

---

[1]) Es wären die folgenden Gedichte eventuell bei einer Ergänzung der „Gesamtausgabe“ Strachwitzischer Poesie in der hier gegebenen chronologischen Reihenfolge zwischen „Die Rose im Meer“ und „Vorüber“ einzuschalten.

(2.) Die Erde schauderte bis zum Kern,
Es ächzte der Wald im Leide,
Wie eines Verzweifelnden Augenstern
So stierte mich an die Heide.

(3.) Und auf der Heide öd' und kalt,
O könnt' ich's endlich vergessen (—)
Da hat eine weiſse Frauengestalt
An meinem Wege gesessen.

(4.) Und wie ich entsetzt, halb unbewuſst,
Von dem stutzenden Rosse schwang mich (,)
Da fühlt' ich, wie mit bebender Lust
Dein zitternder Arm umschlang mich.

(5.) Ich hab' Dich verlassen wie ein Wicht,
O könnt' ich das Wort versenken!
Stets muſs ich (,) beim hellsten Tageslicht (,)
An jene Nacht gedenken.

(6.) Stets seh' ich Dich (,) verrathenes Weib,
Beim Donnerschlage Dich bücken,
Stets seh' ich Deinen zärtlichen Leib
Im Sturm zusammenknicken.

(7.) Du gingst durch der Nacht zornbrüllende Wuth,
Um mich einmal zu umfassen,
Ich aber hab' Dich mit leichtem Muth
Drei Tage darauf verlassen.

3. Der König immer der Erste.

Tp: 29. X. 1843 — 5. XI. 1843. — Tz: Ziemlich gut.

(1.) König Styrbiörn kam an Sästnes Strand:
„Nun will ich erfassen das Schwedenland!"
In die Böte warfen sie Schwert und Schild (,)
Und ans Wasser sprangen die Helden wild:
Der König immer der Erste!

(2.) König Styrbiörn sprach: („) Die Geier zieh'n (;)
Nun gilt's zu streiten und nicht zu flieh'n!
Daſs keiner zurück mehr komme von Euch (,)
So sollen verbrennen die Schiffe gleich!
Des Königs Schiff das Erste! (")

(3.) König Styrbiörn warf den ersten Brand,
Roth glühte die Fluth und roth das Land,
Und als verglommen der letzte Schein (,)
Da legten die Helden die Speere ein:
Der König immer der Erste!

(4.) Auf Fyriswall (,) da war die Schlacht,
Laut war der Tag und still die Nacht.
Da fragte wohl Keiner nach Schiff und Meer,
Erschlagen die Helden (,) erschlagen das Heer,
Der König immer der Erste!

4. Der singende Quell.

Tp: 2. XII. 1843—17. XII. 1843. — Tp: Ziemlich gut.

(1.) Mir ist, als hört' ich sagen:
Es ward einmal in schwarzer Stund',
Im Waldesgrund,
Ein Sängersmann erschlagen.
Und als er schlief in der Erde tief
An zweigumflüsterter Stell',
Da quoll aus seinem Herzen empor (,)
Aus Blumen hervor
Ein sangaufrauschender Quell.

(2.) Der säuselnde Ast und der Vogel drin (,)
Sie lernten die Melodie,
Es badet die Elfenkönigin
Im Quelle ihr schneeweifs Knie.
Er rinnt durch die köstliche Waldesruh'
Wohl immerzu,
Ihm ist gar still zu Muth (—)
O! Dreimal seeliger Dichter Du (,)
Wie schläfst Du kühl und gut!

5. Des Einsamen Gesang in der grofsen Wüste.

(: Aus dem Schwedischen des Vitalis[1]) :)

Tp: 1. I. 1844—11. II. 1844. — Tz: Ziemlich.

(1.) Alles Schöne (,) das aufblüht im Erdenrund
Stirbt heut' oder morgen geschwind;
Wo die Rose sich röthet, in selber Stund',
Da tummelt im Schnee sich der Wind.

(2.) Was in Lieb' an die Brust ich geschlossen hatt'
Floh hin wie der Woge Schaum,
Wie im stürmischen Herbste Blatt um Blatt
In gelblichen Wirbeln vom Baum.

---

[1]) Über Vitalis d. i. Erik Sjöberg (1794—1828), Freund Karl August Nikanders (1799—1839), vgl.: Sturzenbecher, „Die neuere schwedische Litteratur", S. 102f., Ph. Schweitzer, „Geschichte der skandinavischen Litteratur", III. 164.

